

## RESEÑA

Julio Vélez Sainz, *Clásicos subversivos / clásicos subvertidos. Apropiación y vigencia del teatro áureo*, Reichenberger, Kassel, 2023, 332 pp. ISBN: 9783967280524.

ENRICO DI PASTENA (Università di Pisa)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.565>>

**E**n este interesante trabajo, Julio Vélez Sainz se propone llevar a cabo un análisis de los principales cauces por los que ha discurrido la apropiación ideológica que sobre todo a lo largo del último siglo y medio (y con más atención a los últimos 50 años) ha condicionado, a menudo de forma negativa, la recepción interna y la difusión de un legado rico y heterogéneo como es el del teatro clásico español. Cabe remarcar, en primer lugar, la eficacia del título paronomástico atribuido a un libro que ha sido finalista en la 37ª edición, en 2023, del premio «Leandro Fernández de Moratín» para estudios teatrales otorgado por la Asociación de Directores de Escena de España, y que también la Real Academia de la Lengua ha nominado a sus premios.

Vertebra el ensayo de Vélez un discurso sobre «los mecanismos de transmisión, apropiación o traición de los textos» teatrales clásicos (p. 2) que, como observa en su breve pero juiciosa presentación Ignacio García, antiguo director del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, es contrastado con el diferente rumbo de otras tradiciones dramáticas y muy especialmente con la anglosajona. El efecto de péndulo entre un uso propagandístico de los clásicos y la vituperación del patrimonio por parte de quien, a veces en forma de reacción, ha querido negarle el derecho a la pervivencia, puede y debe dejar paso a una interpretación anclada en la contemporaneidad y sus sensibilidades, pero que —añadimos— sería deseable no ejerciera excesiva violencia sobre los textos. Compartimos totalmente la apreciación de Ignacio García según la cual el tablado del Siglo de Oro también fue un espacio para la libertad y la convivencia, que supo acoger el anhelo de emancipación de Segismundo,

la profunda dignidad de Laurencia o la irreductible resistencia numantina al sometimiento impuesto con la fuerza. Ello, claro, al lado de textos que celebraban a monarcas como figuras sobrehumanas, se nutrían de la invasiva ley del honor, tendían a marginar a otras etnias y confesiones, y reflejaban una sociedad bien estratificada. Podríamos preguntarnos qué sociedad no revela en su interior la presencia de múltiples capas, pero más riguroso es asumir que las coordenadas cronológicas en que se inscribe ese magno fenómeno que es el teatro áureo conllevaban necesariamente unas determinadas estructuras políticas, socioeconómicas y de pensamiento que no se corresponden en todo a las actuales (lo que para nada justifica determinados excesos de la cultura de la cancelación...). La cuestión no radica tanto en que los textos teatrales áureos clásicos supongan un posible cauce de propaganda ideológica como en el hecho de que poseen aún hoy un enorme potencial escénico que cabría reconocer y que —creemos— en las últimas décadas se está revalorizando, al menos en parte. En palabras de Ignacio García, un clásico «es capaz de pervivir en el tiempo y leer el futuro que a su vez lo está relejendo, como un presagio literario» (p. 3).

El libro de Vélez, sirviéndose de materiales ya publicados y a veces con un lenguaje muy directo y fórmulas desacostumbradas en el contexto puramente académico, combina nociones procedentes de la historia del teatro, de la sociología de la cultura y de los estudios teatrales propiamente dichos con el análisis de textos señeros y de su discutida recepción. El trabajo se inscribe en una visión del hecho teatral que el autor expresa en las páginas introductorias, donde se reafirma su condición de arte colectivo, a partir de un texto concebido para ser escenificado y que, en la dimensión espectacular, es el resultado de una autoría múltiple (p. 6). Dado que el movimiento de apropiación de una pieza del pasado es fruto de un proceso complejo, que oscila de la lectura escénica a la adaptación o reescritura más o menos libre, y que ese proceso varía históricamente, el texto solo es comprensible en su «relación con las formaciones discursivas e ideológicas de una época o de un corpus de textos», como nos recuerda Patrice Pavis, puntualmente citado en el libro (p. 7). En ese marco, Vélez adopta el término «rúbrica» para referirse a la firma personal, al sello individual, a la intencionalidad última, por así decirlo, que directores de escena y programadores teatrales se esfuerzan por imprimir a sus producciones, con la voluntad de “marcar estilo” y de transmitir una poética propia, y que él considera relevante a la hora de deslindar las apropiaciones del teatro clásico y los usos que de él se hacen (p. 15).

El volumen está estructurado en seis capítulos; de ellos, el inicial y el último, de carácter historicista, podrían casi leerse seguidos. El primero —«Frente a la Bardolatría: Maravall, desactualización y apropiación ideológica del legado clásico (a modo de introducción)» (pp. 21-59)— compara los casos contrapuestos del éxito universal alcanzado por el canon shakespeariano con el desconocimiento o la escasa consideración de la que goza el canon español fuera de España. A esta, en el pasado le ha faltado, además de un adecuado diálogo entre el mundo académico y de los profesionales del teatro, un promotor de alcance internacional que contribuyera a un reconocimiento indisputable de su legado. En otras tradiciones occidentales las cosas fueron de otra manera: Purificación Mascarell, autora de una tesis doctoral de 2014 sobre la presencia del teatro del Siglo de Oro en la escena contemporánea, recordó que determinados países se habían beneficiado de la actividad de figuras como Giorgio Strehler, Peter Brook y Antoine Vitez para engrandecer el aura de la *Commedia dell'Arte*, de Shakespeare y de los clásicos franceses, respectivamente. El teatro español, en cambio, ha sufrido en términos generales una falta de reconocimiento por parte del mundo académico internacional y, durante mucho tiempo, no ha gozado de una adecuada promoción por parte del estado (p. 23). También Vélez detecta la ausencia de un agente cultural que promocionara adecuadamente el teatro clásico español al igual que lo hizo, en el plano de la alta divulgación, Harold Bloom con Shakespeare. Los estudios de José Antonio Maravall sobre el teatro nacional sirvieron «para recalcar bien su falta de vigencia y actualidad bien su relación con valores tradicionalistas y conservadores» (p. 50), precediendo o acompañando una fase neurálgica como el arranque de las Jornadas de Teatro Clásico de Almagro y la puesta en marcha de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en tiempos de Felipe González. Si después de su eclosión decimonónica a Shakespeare se le considera, en el mundo, como «el escritor más grande y el maestro de toda experiencia humana y de su análisis intelectual» (p. 28), Calderón y Cervantes no han corrido la misma suerte. En el siglo XIX, estos fueron empleados más bien como paradigmas opuestos, pero ninguno de los dos se convirtió en símbolo nacional compartido y cada uno por su parte vino a encarnar una corriente política: el autor de *La vida es sueño*, el conservadurismo; el autor del *Quijote*, la vertiente liberal. La Segunda República y el franquismo, a lo largo del XX, no hicieron sino agudizar el enfrentamiento y acentuar la ideologización con la que se asumió el legado clásico. Especialmente el nacionalcatolicismo y su empleo propagandístico de los autores

áureos entorpecieron una recuperación seria de los mismos por parte del posterior régimen democrático. En los años sesenta y setenta, el teatro clásico nacional en muchos casos «era visto como un repositorio de pensamiento reaccionario, lo que hacía difícil su defensa» (p. 38). En efecto, la visión alimentada por Maravall del teatro como expresión de una cultura de masas y medio de propaganda de una élite, a pesar de que ahora aparece manifiesto su monolitismo, ha resultado muy influyente. En el pensador de Játiva, tan prominente a la hora de perfilar una historia social de las mentalidades, pudo pesar, en opinión de Vélez, la herencia falangista que representaba el poso de un pensamiento que, con el transcurrir de los años, se había desplazado hacia cierto aperturismo liberal. Ciertamente es, por otro lado, que el historiador contribuyó a desencadenar un enriquecedor debate, entre otras cosas, sobre una imagen del Barroco más conflictiva que la heredada e insertó comparativamente su interpretación de la historia del país en el cuadro europeo (creemos que la experiencia de la dirección, de 1949 a 1954, del Colegio de España en París y los contactos con Fernand Braudel, Marcel Bataillon y Pierre Vilar dejaron huella en su perfil intelectual y humano). Esto no impide que la lectura del teatro áureo realizada, una lectura que tendía a reducirlo a una función instrumental, despertara las suspicacias del mundo teatral y en cierto sentido justificara que una figura como Adolfo Marsillach, primer director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y destacado agente profesional de este ámbito, tomara distancias de los sustratos que procedían del mundo académico.

Los capítulos centrales del volumen, del 2 al 5, tienen un carácter hermenéutico con enfoques distintos entre ellos. El segundo capítulo, «Primitivismo y modernidad: la clave antropológica (de La Barraca a Nao d'amores)» (pp. 61-100), se centra en un análisis con ribetes antropológicos de un amplio repertorio de montajes de los entremeses cervantinos (desde el de La Barraca, en 1932, hasta el dirigido por Ernesto Arias en 2017) y de un conjunto de piezas compuestas en la primera mitad del siglo XVI por autores como Juan del Enzina, Bartolomé de Torres Naharro, Lucas Fernández y Gil Vicente. La apreciación por el primitivismo escénico de este corpus permite relacionar la prefiguradora actividad de La Barraca con la indagación escénica desarrollada en los últimos lustros por la ya plenamente reconocida compañía Nao d'amores, dirigida por Ana Zamora (ganadora del Premio Nacional de Teatro en 2023 tras más de dos décadas de actividad), pasando por experiencias destacadas como las de Felipe Lluch en los años cuarenta, Miguel Narros en los

cincuenta y Manuel Canseco posteriormente. El apego a lo popular, la idea de estar comunicando la esencia del “pueblo”, en ocasiones la contaminación con formas de vanguardia y, a menudo, la voluntad de acercar los textos a sensibilidades contemporáneas caracterizan, en grado variable, las diferentes propuestas. Lo cierto es que no se puede no concordar con la elección de Vélez de reservar un espacio destacado a la selección de obras y a los montajes de Nao d’amores y a su fascinante y catalizadora hibridación entre recuperación filológica, invención escénica e incluso implicación biográfica (cfr. especialmente pp. 88-98), capaz de originar, en la percepción del público y de otros agentes culturales, un cambio de estatus del prestigio de los autores teatrales del XVI.

Versa sobre el estudio de piezas más canónicas el tercer capítulo del libro, «Personajes colectivos e identidad: *Numancia* y *Fuenteovejuna* en clave nacional» (pp. 101-146), que dirige los focos hacia dos de las tres obras áureas que, junto a la calderoniana *El alcalde de Zalamea*, Elena García-Martín ha considerado la tríada “militante” de la época.<sup>1</sup> El texto de Cervantes y el de Lope coinciden en presentar una heroicidad colectiva en la que un grupo se enfrenta con un poder superior y alcanza, al menos en lo práctico, resultados opuestos: una derrota y una victoria (p. 101). Es otra sección del texto rica en una información aquí imposible de detallar, que explora el sucederse de los montajes y la variable carga simbólica que han adquirido, a menudo asumiendo el valor de rasgo de identidad nacional, con episódicas incursiones interpretativas en el ámbito internacional (como en la influyente *Numancia* parisina de Jean Louis Barralt en abril de 1937) y, en el caso de Lope, concentrándose de forma comprensible en los espectáculos más destacados de los últimos 40 años. Podemos añadir a este respecto una pequeña glosa al estudio del texto espectacular que Vélez brinda del montaje de la compañía Rakatá, bajo la dirección de Lawrence Boswell (pp. 136-138). Se trató de una deseable colaboración entre el cosmos universitario y las exigencias de la escena, pues el texto que sirvió de base al montaje fue depurado filológicamente por el grupo Prolope y se publicó en 2009, incluyendo unas actividades didácticas.<sup>2</sup>

---

1. Cfr. su tesis doctoral, dirigida por E. Richmond Garza y V. Holloway, y titulada *Negotiating Golden Age Tradition since the Spanish Second Republic: Performing National, Political and Social Identities*, The University of Texas, Austin, 2004.

2. L. de Vega, *Fuenteovejuna*, ed. Prolope, introd., guía y actividades didácticas M. Cobos, Rakatá-PPU-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Barcelona, 2009.

En el cuarto capítulo, «Meninas 2.0: lo clásico en clave femenina» (pp. 147-191), Vélez se detiene en el tratamiento que, en varias puestas en escena contemporáneas de obras clásicas, se da a temas muy relacionados con un enfoque filofeminista, como el lugar de la mujer en la sociedad o la violencia de género (p. 149). De los numerosos ejemplos, nos han llamado la atención las notaciones sobre la escenografía y el vestuario de *El castigo sin venganza*, última obra dirigida al frente de la Compañía Nacional en 2018 por Helena Pimenta (pp. 150-152), así como la original reformulación de *Fuenteovejuna* realizada bajo la batuta de Pepa Gamboa y con la colaboración de actrices analfabetas y *amateurs*, escogidas entre mujeres gitanas del poblado de El Vacie, en el norte de Sevilla. Se trata de seres triplemente marginados: por ser mujeres, por ser gitanas y por ser portuguesas. Remitimos a la fundamentación teórica y a las abundantes observaciones sobre la praxis teatral contenidas en el libro (pp. 180-188), alimentadas también por mediación de una entrevista telefónica con la directora de escena, para dar cuenta de un montaje que ilustra la virtualidad transformadora de la acción teatral, en el que desaparecen los personajes masculinos y el hombre se convierte en símbolo de violencia. Común telón de fondo a las experiencias evocadas es la confirmación de la permeabilidad que ofrece el teatro clásico a temáticas contemporáneas. Por otro lado, las políticas de igualdad no han llegado a afectar a los cimientos del *establishment* teatral, que se van erosionando muy lentamente: son reveladores los datos sobre la presencia femenina en los roles más significativos (autor, empresario, director, compositor, escenógrafo...), objeto de discusión en la parte final del capítulo que comentamos (pp. 188-191). Los números y los porcentajes no tienen todavía la diferencia que sería deseable con respecto a los registrados en un estudio de Itziar Pascual publicado hace pocos años y que observaba la situación, más en general, del teatro español «de final de milenio».<sup>3</sup>

En «La larga sombra del caballero: el *Quijote* escénico en las claves de la globalización y del post-colonialismo» (pp. 193-240), capítulo quinto del libro, Vélez dirige la mirada a las numerosas adaptaciones para la escena que se realizan de la obra maestra cervantina especialmente en el siglo xx y a nivel internacional, a menudo guiadas por un esfuerzo de actualización de materiales tradicionales y

---

3. I. Pascual, *¿Un escenario de mujeres invisibles? El caso de las Marías Guerreras*, Universidad de Málaga, Málaga, 2007, pp. 45 ss.

a veces condicionadas, fuera de nuestro continente, por un enfoque postcolonial. En Europa la cantidad de versiones para las tablas de *Don Quijote* —«casi reconvertido en obra teatral», ha observado Javier Huerta (p. 202)— oscurece la puesta en escena de la producción específicamente teatral de Cervantes.<sup>4</sup> Destacan la prolífica actividad de Francia, especialmente en la ópera, las versiones en forma de ballet de *Don Quijote* en Rusia, y una serie de reescrituras libres en las que eminentes autores releen subjetivamente y con creatividad el texto. Son reveladoras a este respecto la versión de Mikhail Bulgákov, las reformulaciones multimedia de Maurizio Scaparro, las propuestas de Tadeusz Kantor y de Josef Szajna. Se trata de experiencias señaladas, que se cargan de significados distintos: de la crítica política a la denuncia de la falta de justicia, de las implicaciones de la vertiente carnavalesca —con su poso dolorido— a la presencia de la utopía, de la importancia de la ficción a la potencia del *travestimento*. En los acercamientos de Scaparro, Vélez capta emblemáticamente una dimensión “mesiánica” de la figura de Don Quijote, «melancólico espejo de modernas inquietudes» que el tiempo renueva (p. 209). Para el autor del libro, en América, aquella misma figura se representa a menudo desde un mesianismo colectivo. En esa línea propone, entre otras, dos lecturas de forma más detallada que nos han interesado especialmente: en primer lugar, el experimento teatral de Valéria di Pietro (y las derivaciones que tuvo), quien con el brasileño Colectivo Religare y en la estela del teatro de los oprimidos adaptó para la escena la novela de Mario García-Guillén *Num lugar de la Mancha: as aventuras e amores de Dom Quixote*, con el fin de implicar a reclusos de una cárcel para jóvenes en São Paulo; en segundo lugar, los proyectos de Double Edge Theatre (EE. UU.), y sobre todo el espectáculo de raigambre feminista *The UnPOSSESSED*, rico en sugerencias visuales. En el mismo capítulo Vélez debate sobre la percepción de Cervantes como icono global y bien de consumo de la así llamada “Marca España”, su representatividad en el plano internacional de la identidad española, de cómo su figura ha sido foco de polémicas postcoloniales y su obra ha conocido un alcance panhispánico. Lo que se aprecia con el *Quijote* en

---

4. Cfr. al respecto el volumen colectáneo: *Miradas sobre el «Quijote» en el teatro*, eds. M. Fernández Ferreiro, A. Jurado Santos, I. Scamuzzi, Società Editrice Fiorentina, Florencia, 2019; anteriormente, puede verse el capítulo quinto del libro de M. Fernández Ferreiro, *La influencia del «Quijote» en el teatro español contemporáneo. Adaptaciones y recreaciones quijotescas (1900-2010)*, Universidad de Alcalá-Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, Alcalá, 2016, pp. 115-429 (el libro deriva de la tesis doctoral de la autora).

escena vuelve más patente que nunca que un clásico está expuesto a metamorfosearse y a ser actualizado —quizás traicionado— por cada nueva generación.

En el capítulo final —«Ilustres aguafiestas: del “Brindis del Retiro” (1881) a la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986) (a modo de conclusión)», pp. 241-280— se reanuda el discurso empezado en el de apertura. Vélez realiza allí cuatro significativos cortes sincrónicos para ilustrar las rémoras con las que, entre finales del siglo XIX y del siguiente, tuvo que medirse una visión positiva y propositiva del legado clásico. Son casos, escogidos entre otros posibles, en los que una discusión de signo ideológico se impuso a la celebración cultural y en los que se levantaron voces críticas —ora individuales, ora anónimas y colectivas— o de reivindicación de los valores conservadores de aquel legado, voces que el autor del ensayo atribuye a otros tantos “aguafiestas”, tal como los define él: se suceden, de esta forma, las circunstancias, en mayo de 1881, del llamado “Brindis del Retiro” de don Marcelino Menéndez Pelayo con ocasión del segundo centenario de la muerte de Calderón reclamando la sustancia católica del pensamiento del dramaturgo; el intento de un diminuto grupo de exaltados, estudiantes tradicionalistas, de boicotear una función del auto sacramental *La vida es sueño* en el claustro románico de San Juan de Duero (Soria) que, con impulso modernizante y divulgador, La Barraca propuso en julio de 1932 durante su primera gira (la prensa neocatólica también incidió en el asunto con el objetivo de desprestigiar al gobierno de la República y a Fernando de los Ríos, ministro de Instrucción Pública); el polémico debate suscitado, en las primeras jornadas del recién estrenado Festival de Almagro de 1978, por las duras palabras de Agustín García Calvo abogando por un simbólico auto de fe destinado a quemar valores y formas del patrimonio teatral clásico; la querrela desencadenada por Eduardo Haro Tecglen, desde las autorizadas columnas de *El País*, ante el montaje de *El médico de su honra* en 1986 por parte de la Compañía Nacional de Teatro Clásico que, guiada por Adolfo Marsillach, acababa de dar los primeros pasos.

No sería difícil ampliar la posible lista de casos polémicos: allí está para recordárnoslo, por ejemplo, el tercer centenario de la muerte de Lope en 1935 (y, en menor medida, el cuarto de su nacimiento en 1962). Una constante se impone: el teatro clásico nunca se ha librado de controversias, ya sea por parte de sectores conservadores o de entornos progresistas. Se suele criticar la celebración del pasado. Se debate sobre la vigencia del patrimonio y su adaptabilidad a los estímulos del presen-

te. Por otra parte, en su día, en una de sus definiciones de lo que es un libro clásico, Calvino escribió: «è un'opera che provoca incessantemente un pulviscolo di discorsi critici su di sé, ma continuamente se li scrolla di dosso». <sup>5</sup> Creemos que la cuestión radica menos en el presunto cainismo de los españoles que en el perfil cambiante de lo que llamamos tradición cultural, perfil sometido a los vaivenes de las orientaciones ideológicas y a la sustancia intelectual de quienes lo observan. Algo parecido puede decirse de algunos autores que reúnen en sí significados no solo literarios: Vélez trae a colación el caso sonado de la Teresa de Jesús dibujada por el dramaturgo contemporáneo Paco Bezerra y de las trabas que se han puesto al montaje de su texto *Muero porque no muero. La vida doble de Teresa* (p. 276).

Desde nuestro punto de vista, en el caso del teatro clásico el asunto no estriba solo en la dialéctica entre los polos del respeto filológico y de la adaptación en clave más o menos actualizadora, sino en el reconocimiento de que el rico caudal de textos teatrales áureos no se limita de forma monolítica a hacerse eco de directrices institucionales o de ideas ampliamente compartidas por una época y una sociedad; al contrario, y más bien, acude a personajes y a situaciones en los que pueden insinuarse el deseo, el exceso, la corporeización, el desvío de la norma... En su ambicioso ensayo Vélez Sainz viene a confirmarnos la existencia del proceso de instrumentalización ideológica en la apropiación del teatro clásico que se ha producido a lo largo de los siglos xx y xxi y del que se ofrecen algunas líneas maestras (y algo parecido habría podido apreciarse para los siglos xviii y sobre todo para la primera parte del xix). <sup>6</sup> Culmina el libro con una «propuesta de desideologización del legado clásico» (p. 278), al menos desde la perspectiva académica. Consideramos que un enfoque más estrictamente artístico podría tener aún menos dificultades a la hora de adueñarse provechosamente de los materiales considerados. Las bases sobre las que el autor asienta su invitación configuran el conjunto del patrimonio teatral áureo como un *unicum*: se trató de un fenómeno de proyección global, cuyas piezas se vieron tanto en Europa como en el Nuevo Mundo; contó con una cantidad elevadísima de textos escritos, inigualada en otras tradiciones, también en lo que concierne al impacto sobre la historia de la imprenta (lo que ha de matizarse con una

---

5. I. Calvino, «Perché leggere i classici», en *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milán, 1995, p. 9.

6. Un reciente botón de muestra se encuentra en algunos de los trabajos recogidos en *Lope después de Lope. Su difusión y fortuna, de la «Fama póstuma» a nuestros días*, eds. B. Santos de la Morena, G. Gómez Sánchez-Ferrer, A. Carmona, Reichenberger, Kassel, 2024.

producción en serie que a veces inevitablemente mermó la calidad de muchos productos); dejó un número ingente de comedias manuscritas conservadas, varias de ellas autógrafas (en el caso de Lope ascienden a más del doble de las 20 indicadas en la p. 279);<sup>7</sup> caracterizó las obras una extraordinaria riqueza estrófica, cimentada en una polimetría que confería flexibilidad a las voces de los personajes y al ritmo de las comedias; era, finalmente, un teatro que se distinguió por la gran presencia de las mujeres, actrices sobre todo, pero también directoras de compañía y más de una dramaturga.

¿Cómo no compartir el «anhelo esperanzado» (p. 280) de Vélez Sainz de que esos argumentos contribuyan a que investigadores, crítica periodística, intérpretes, directores de escena y otros profesionales del teatro dejen de lado, hasta donde les sea posible, toda parcialidad ideológica y desde su atribulado presente —que es el nuestro— se acerquen analíticamente a ese impresionante patrimonio y vuelvan a darle vida por lo que él debería ser? Es decir, el reino del hechizo de la palabra, una fuente de asombro y un semillero de conflictos para que cada destinatario se sienta interpelado y la *polis* siga mirándose a sí misma como parte de un todo.

---

7. Cfr. ahora S. Boadas, «La incorporación de los sonetos en los autógrafos teatrales de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, CXXVII 1 (2024), p. 130.