

LORCA Y EL TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL: *LA DAMA BOBA*

MIGUEL ÁNGEL MURO
Universidad de La Rioja

El Servicio de Publicaciones de la Universidad de la Rioja reedita la investigación de Aguilera y Lizárraga que se inició cuando estos investigadores descubrieron una copia de la adaptación lorquiana del texto de Lope de Vega, en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, y que fue publicada por primera vez en el 2001. Esta segunda edición¹ consta de dos cuerpos: el estudio crítico sobre la vinculación de García Lorca con el teatro clásico español del siglo XVII y el texto de la versión lorquiana de *La dama boba* (único de las numerosas que realizó del que se tiene noticia fidedigna), convenientemente sustentados ambos: el primero, con numerosas referencias bibliográficas, y el segundo, con notas explicativas de las variantes introducidas por García Lorca sobre el texto de Hartzzenbusch, que le sirvió de base, que, a su vez, se separaba de la versión autógrafa del propio Lope.

Lo que encontrará en este libro el estudioso o lector interesado que acceda a él es el resultado de un quehacer riguroso y solvente, como propio de quienes –sobre todo en el caso de Aguilera– son buenos conocedores de la época, con textos importantes como *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*.

Los autores justifican la necesidad de su investigación en la conveniencia de conocer mejor algunos aspectos del trabajo de García Lorca con los clásicos del teatro español del siglo XVII, desde la evidencia de la importancia que el autor les concedió en el proceso de renovación profunda del teatro español de principios del siglo XX. Se trata, pues –explicitan los autores–, de analizar el papel desempeñado por Lorca a este respecto, y de hacerlo con un planteamiento amplio, tomando en cuenta sus concepciones teóricas, sus tratamientos de los textos y sus realizaciones escé-

¹ Juan Aguilera Sastre e Isabel Lizárraga Vizcarra, *Federico García Lorca y el Teatro Clásico. La versión escénica de La dama boba*. Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, Logroño, 2008, 2^a edición revisada.

nicas, tanto en La Barraca, como en el club Anfistora, como en el estreno de *La dama boba* en Buenos Aires, en el 1934, o el hecho en Madrid, en el 1935, con motivo del tricentenario de la muerte de Lope. Junto a esto, se ofrece el texto de la versión lorquiana de *La dama boba*, dando cuenta de las vicisitudes sufridas por la obra de Lope hasta llegar a las manos de Lorca, y precisando con pormenor las variantes introducidas en la versión.

El estudio introductorio de Aguilera y Lizárraga se estructura en cinco partes que van complementándose de forma adecuada para dar cumplimiento al objetivo propuesto de analizar la relación de Lorca con el teatro clásico español del XVII. En el primer apartado, *Los Clásicos en Vanguardia*, se atiende al papel decisivo de este teatro en la renovación teatral española de principios del siglo XX, en cuanto fuente de inspiración para acabar con el realismo escénico decimonónico imperante en la escena, en el cambio de rumbo hacia la estilización y retreatralización deseada por los reformadores del teatro de la época. Esta recuperación, que se encontró con importantes reticencias en la práctica escénica asentada en un rutinario quehacer habitual, exigía también reinterpretar a los clásicos, restituyéndolos a lo que lo que en los escritos de la época se aludía como “su verdadero ser” o “su esencia dramática”, lo que, a su vez, exigía una reforma dramatúrgica en profundidad. Este apartado está bien asentado sobre los textos básicos de Díez Canedo (“Teatro Nacional, teatro de repertorio”, *El Sol*, 3-5-1928, p. 5) y de Felipe Lluch (“Decoración moderna en el teatro de Lope. Sus obras renuevan la escenografía”, *Ya*, 22-VIII-1935, p. 9).

El segundo apartado se dedica a La Barraca. Los investigadores informan sobre su gestación, la finalidad pedagógica popular con que fue concebida, su andadura y, por supuesto, sobre la vinculación de Lorca con este proyecto teatral, al que tanto dio y del que tanto aprendió y en el que juzgó imprescindible la exhumación de los clásicos teatrales españoles como fuente de modernidad. La práctica teatral de Lorca en sus facetas de versionador y director de escena de estos clásicos estuvo regida por el convencimiento de que estos textos debían ser actualizados con respeto a su espíritu y/pero con recurso a técnicas modernas que los hicieran atractivos al público del momento; a tal fin, actuó en los textos no añadiendo texto de su invención y simplificando y estilizando el original, al tiempo que dio peso capital a la dirección de escena en lo relativo a componentes como el ritmo escénico (tanto el de movimientos, como el verbal, de recitado), la escenografía y la música y los bailes. Aguilera y Lizárraga pasan revista a los montajes más representativos: *La vida es sueño*, *El burlador de Sevilla*, *El caballero de Olmedo*, *Fuenteovejuna*. Este último es estudiado con más detenimiento, como quizá el más significativo del quehacer de Lorca con los clásicos españoles en La Barraca. Lorca llevó a cabo en este caso una adaptación más radical, con supresiones más amplias e importantes, al punto de poder ser

considerada por el propio autor como una “antología” de la obra. Tras esta adaptación, la de *La dama boba* iba a suponer un reto importante para Lorca, dado que el autor iba a trabajar en el ámbito del teatro industrial y para un público distinto al popular de La Barraca.

Así, el tercer apartado se ocupa del estreno de *La dama boba* en Buenos Aires, en 1934, protagonizado por Eva Franco. Junto con las vicisitudes de este estreno y del éxito que obtuvo, Aguilera y Lizárraga siguen atendiendo a los criterios seguidos por Lorca en su versión, reproduciendo aquellos textos de entrevistas en los que el autor se refería a su propio quehacer. En ellas Lorca sigue esgrimiendo los mismos criterios y argumentos que ya expusiera en intervenciones textuales anteriores: respeto al espíritu de Lope, cortes y supresiones aligeradoras e introducción de algunas canciones; en la dirección escénica (capital para Lorca), el cuidado volvía a recaer en el ritmo de dicción y escénico, la escenografía y la música y los bailes.

El cuarto apartado trata de la actividad teatral movilizada por el deseo de conmemorar el tercer centenario de la muerte de Lope de Vega, en 1935. A esta actividad contribuyó de forma destacada la puesta en escena de *Peribáñez* del Club Anfístora, (ofrecido con texto íntegro, a pesar del parecer de Lorca), con cuidados y acertados escenografía, vestuario, música y dirección de escena. Por su parte, Rivas Cherif, director de la compañía Xirgu-Borrás, proponía la puesta en escena de *Fuenteovejuna*, con un criterio artístico que en parte coincidía con el de Lorca, pero que se separaba del granadino en algunos aspectos no menores, relativos al lugar de la acción y al calado de las supresiones. *La dama boba* sería puesta en escena por esta compañía, con la adaptación de Lorca que tanto éxito había cosechado en Buenos Aires. Las declaraciones de Lorca sobre su versión del texto de Lope hacen considerar a Aguilera y Lizárraga que no se trataba de una “adaptación”, sino de “una renovadora versión escénica”. Las reseñas teatrales de la época permiten reconstruir aquella puesta en escena, en la que destacaron la música y los bailes, la escenografía y el vestuario y la vigorosa, disciplinada, armoniosa y rítmica interpretación. De Madrid la obra pasó a Barcelona y a otras ciudades españolas, antes de saltar a América, en la última gira de la Xirgu por España.

La bibliografía de todos estos apartados es nutrida y sustancial; utilizada por los autores de forma crítica (en ocasiones, con subrayado de utilidad, bondades y defectos), sirve tanto para sustentar su exposición, como para abrir la atención del lector a intereses nuevos.

El quinto y último apartado lo dedican los autores de la investigación a filiar el texto de la adaptación o versión lorquiana de *La dama boba* con las versiones textuales existentes de la obra de Lope de Vega: la contenida en el texto autógrafo del autor, regalado a la actriz Jerónima de Burgos, y la publicada por el propio Lope a

partir del texto reproducido de memoria por el memorioso Ramírez de Arellano, dada la imposibilidad de utilizar el primero por el deterioro de su relación con la actriz. Esta versión memorística fue la reproducida por Eugenio de Hartzenbusch en el siglo XIX y la del romántico, la seguida por Lorca: algo que se ha podido constatar al contar con el texto de Lorca descubierto por Aguilera y Lizárraga. Los autores no esquivan el plantearse por qué Lorca empleó una versión deficiente del texto, cuando pudo tener acceso a la más completa y acertada del autógrafo. Su conjetura apunta a que Lorca se encontró en Buenos Aires con el proyecto de *La dama boba* en marcha y sólo disponía de la versión de la obra publicada por Hartzenbusch; más adelante dirán que Lorca bien pudo desconocer la versión autógrafa o bien, conociéndola, rechazó utilizarla. El cotejo entre la versión autógrafa y la edición de Hartzenbusch pone de manifiesto las numerosísimas diferencias entre ambas, con demérito de la segunda, debidas, sobre todo, a supresiones producidas por fallo de la memoria del memorioso Ramírez de Arellano. Se observa en esta parte del trabajo un intento generoso y complaciente por parte de los autores por justificar y disculpar la decisión de Lorca, con argumentos discutibles, como que Lope actuó con igual relajación respecto a su propia obra, que lo importante para ambos autores era la representación y no el texto o que la recuperación de los clásicos por parte de García Lorca perseguía la fidelidad dramática por encima de la fidelidad textual.

Sin embargo, cuando los autores cotejan la edición de Harzenbusch y la de Lorca no pueden por menos que constatar y reconocer que la versión del granadino se separa muy poco de aquella, frente a las manifestaciones del autor que magnificaban un tanto su labor y que, además, Lorca actuó en varios casos con prisa y descuido. El criterio seguido por Lorca, que queda de manifiesto en este cotejo, refrenda, en lo sustancial, lo manifestado por el autor en numerosas ocasiones: se trataba de aligerar la obra, suprimiendo aquello que no pudiera ser comprendido por el espectador actual (referencias de época), o que afectaran tanto a la comprensión como al ritmo del espectáculo (referencias cultas y mitológicas). Completa el apartado una interesante y útil galería fotográfica de las representaciones de la obra, que hace entender mejor la realidad teatral de la que se está tratando.

La segunda parte de la investigación ofrece el texto de *La dama boba* en la versión de García Lorca, descubierta por Aguilera y Lizárraga, con notas a pie de página en la que se explicitan las modificaciones introducidas por Lorca sobre el texto publicado por Hartzenbusch, así cómo la distancia de ambos respecto al manuscrito autógrafo.

Expuestas las características de la publicación, no cabe duda de su consistencia y de que los autores cumplen con los objetivos propuestos en su introducción que,

por supuesto, justifican la conveniencia de su investigación y dan razón de ser a la publicación de la versión lorquiana del texto de *La dama boba*.

Hay algunos aspectos, sin embargo, que –a mi modo de ver– podrían ajustarse todavía un poco más y que ayudarían a entender y aquilatar mejor lo relativo a la relación de Lorca con el teatro clásico español del siglo XVII. Unos tienen que ver con la mayor precisión en algunos conceptos y otros con la conveniencia de abundar en la actividad crítica, que los autores parece han declinado, optando por ofrecer una investigación expositiva, aunque, por supuesto, no hayan dejado de notar algunos aspectos controvertibles de la labor lorquiana en este ámbito y la hayan consignado en algunas notas a pie de página.

Ya quedó señalada, por mi parte, lo que considero excesiva generosidad de Aguilera y Lizárraga al disculpar la relajación de Lorca en la elección del texto de Hartzenbusch y en la actuación en algunos pasajes de su tratamiento. No es, por supuesto, asunto menor y, además parece no ser una faceta aislada, sino algo que se vincula con el patrón de actuación de Lorca en las versiones, que se muestra algo mudable, además de discutible.

Y es que, salvadas las líneas maestras de lo buscado con la intervención lorquiana en los textos clásicos (renovación teatral, acercamiento a la sensibilidad del espectador del momento, y a su capacidad de comprensión y aguante –que también aparecen mezclados–, la idea de cómo conseguirlo es debatible, tanto en las supresiones como en las adiciones.

Como ya notó, sobre todo, Rivas Cherif –y anotan Aguilera y Lizárraga–, era, por ejemplo, discutible la supresión de las intervenciones de los reyes en *Fuenteovejuna* (a la manera de lo hecho en Rusia y que se repetía ahora en la España republicana), necesarias como representativas de un poder ordenador (que, además, no se borran del todo en el texto), o la de eliminar los finales de las obras en los que se pide benevolencia y aplauso al público, o la introducción de cantes y bailes decididos por el propio Federico según su propio sentido estético, o el uso de trajes (como en *Peribáñez*) con los que no se buscaba la fidelidad histórica, sino la “verosimilitud artística”, sin que se sepa cuánta diferencia habría entre unos trajes y otros y si esta vendría a ser sustancial. La crítica de Rivas Cherif sobre si Lorca respetaba el auténtico lirismo de Lope o lo tergiversaba “con reminiscencias de zarzuela y aun de revista de variedades”, no es de corto alcance, por supuesto, lo mismo que la que hace a la tendencia del granadino a afrancesar las comedias clásicas españolas, con decorado fijo para cada acto, en perjuicio del movimiento peculiar de estas últimas. Es discutible también la validez del criterio empleado a la hora de suprimir monólogos de estas obras, porque si con ello se consigue dar mayor agilidad a la acción,

no es menos cierto que pueden perderse las cualidades consignadas en ellas: el debate interno del personaje o la belleza formal de las tiradas de versos.

También merece alguna consideración crítica, por su importancia, la idea matriz de buena parte de esta exhumación de los clásicos, de considerarlos vinculados indisolublemente al pueblo “ingenuo”, “al espectador ingenuo”, en la medida en que buena parte de las decisiones tomadas en la adaptación o versión se toman teniendo en cuenta a este receptor tipo.

Claro es que todo ello apunta a una pregunta capital: ¿qué Lope, Calderón o Tirso se está recuperando? Porque una vez que se introduce una modificación en la obra original se entra en un proceso que admite numerosas gradaciones, desde la mayor fidelidad hasta tomar un texto como pretexto para otras concepciones teatrales. La modificación de un texto original viene a remover una condición apriorística de la obra de arte literaria, que es su exigencia de literalidad, de ser reproducida en sus propios términos. Cuando se plantea la modificación del texto, se entiende, por el contrario, que el texto original de un autor es una propuesta, pero no sólo en el significado (que eso es consustancial al arte), sino también en el significante, que es algo más discutible, aunque vengamos acostumbrados a prácticas de este tipo. Como recuerda oportunamente esta investigación de Aguilera y Lizárraga, El *Peribáñez* del club Anfistora, por ejemplo, se representó con el texto íntegro, por consejo de Pura Ucelay y José F. Montesinos, frente al criterio aligerador de Lorca, y ello no supuso obstáculo alguno para su éxito extraordinario. ¿Hasta dónde, por otra parte, es admisible un Lope con ritmo escénico de Molière, como quería Lorca para *La dama boba* que había de interpretar Margarita Xirgu? ¿Habría que dar la razón al bailaor flamenco –cuya anécdota refieren los autores– que resumió el asunto con la sentencia de “Es una comedia antigua que er zeñó Federico ha perfeccionao?”.

Así, se revela conveniente una reflexión y una toma de postura sobre qué supone la adaptación o versión de los clásicos y hasta dónde se puede llegar en ella. La cita de Luis Sáenz de la Calzada que aportan Aguilera y Lizárraga, al hablar de la intervención de Lorca en el texto de *Fuenteovejuna*, se instala en el centro del debate sobre la licitud o no de tomarse libertades (cuántas y de qué tipo y con qué requisitos o cauciones y con qué peligros) con los textos clásicos para acercar el juego escénico a la sensibilidad del espectador del momento. Al analizar con algún pormenor el trabajo textual de Lorca en *Fuenteovejuna*, a Aguilera y Lizárraga parece haberseles cruzado la duda sobre la licitud de la simplificación del argumento producida por el autor granadino, porque escriben que “tal vez” era necesaria para el público al que iba dirigida la obra, aunque inmediatamente se acogen a un valor seguro (o al menos, de apariencia sólida): la eficacia; así, si cabe dudar de lo prime-

ro, no puede hacerse lo mismo de lo segundo, con lo que, insensiblemente, se justifica lo primero.

El hincapié que hacen los autores (como es debido) en las declaraciones del propio Lorca sobre la recuperación de los clásicos, apunta a la necesidad de distinguir, en la medida de lo posible, entre adaptar, versionar o refundir o antologizar (como se produjo en *Fuenteovejuna*). De otro modo, se hace extraño, por ejemplo, que Lorca declarara en una entrevista no ser partidario de las adaptaciones, por considerarlas una profanación y además innecesaria, y que de inmediato estemos ante una serie de actuaciones del autor ejercidas sobre el texto de los autores del XVII que no se sabría muy bien cómo denominar. Lorca, por ejemplo, se refirió a su labor con *La dama boba* en Buenos Aires como la de un “refundidor”. Adaptar, para Aguilera y Lizárraga, parece ser llevar a cabo una modificación leve sobre el texto base (“simple adaptación”, dicen sobre *La dama boba*), frente a una acción de más envergadura, que sería la llevada a cabo por Lorca, a la que tildan de “renovadora versión escénica”. Díez Canedo también distinguía entre “arreglo” y “refundición” y estaba atento a cómo las canciones y bailes introducidos seguían las normas del original; M^a Luz Morales, en el 35, también distinguía “adaptación”, a la que daba sentido peyorativo, de “realización”, de interpretación vivificadora del clásico por el contemporáneo.

Y, pasando a términos y conceptos importantes, “espíritu” o “ritmo” necesitan una mayor aclaración. El segundo, se va aclarando poco a poco en la investigación, y parece tener que ver con el ritmo verbal (el de la dicción), con el juego escénico de composición del espacio lúdico, con las entradas y salidas de los actores y su posición en el escenario y con la disposición de la materia dramática en cuadros breves, con mutaciones frecuentes. En todo caso, parece que, cuando se habla de “ritmo” en este contexto y en esta investigación, nos estamos refiriendo a un ritmo “ágil”, “dinámico”.

En cuanto al “espíritu”, no se llega a saber en ningún momento qué es. No cabe duda de que la forma poética, metafórica, de expresarse de Lorca, ayuda poco a precisar; así, es hermoso ver cómo se refiere al “verdor” o la “eternidad” de los textos clásicos, pero esa hermosura no se compadece con la claridad. A veces, “espíritu” se traduce como “su verdadero ser” o “su esencia dramática” y Aguilera y Lizárraga lo hacen sinónimo del planteamiento dramático del autor. Lorca parece entender por ello la universalidad de los asuntos o valores que hay en esas obras, que quedaban empañados, por ejemplo, por el costumbrismo local y temporal del XVII, lo que animaba a su expurgo, dejando brillar su “virtud poética”. Díez Canedo, por su parte, se refiere a cómo se aminora la “pompa lírica” para hacer valer “las fuertes líneas dramáticas” calderonianas en la versión escénica de Dullin de *La vida es sueño*, lo

que obliga a preguntarse si el espíritu de Calderón está más en el dramatismo que en el lirismo o si lo que sobra es la “pompa” en lo lírico, pero no hay nada sobrante en lo dramático.