

RESEÑA

Harley Erdman y Susan Paun de García, eds., *Remaking the Comedia. Spanish Classical Theater in Adaptation*, Tamesis, Woodbridge, 2015, 303 pp. ISBN: 9781855662926.

ALBA CARMONA (Universitat Autònoma de Barcelona)

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.239>>

El estudio de la comedia áurea se ha abordado tradicionalmente, y sobre todo en España, desde la estricta exégesis textual. Sin embargo, desde ya hace algún tiempo, han aparecido trabajos que se han interesado por la puesta en escena de este fenómeno cultural, dejando atrás la perniciosa idea de que los montajes teatrales no son más que una copia imperfecta del texto impreso. *Remaking the Comedia. Spanish Classical Theater in Adaptation* participa de este nuevo modo de examinar la comedia y tiene como objetivo principal dar cuenta de las distintas formas a partir de las cuales el patrimonio teatral áureo se ha venido adaptando de manera incesante —en realidad, desde el mismo momento de su concepción— para subir a la tablas españolas y del extranjero, especialmente durante los últimos años.

El volumen está compuesto por un prefacio que introduce sintéticamente los contenidos y cuatro apartados temáticos a partir de los cuales se organizan 26 ensayos cortos. Estos están escritos, aunque en inglés, por hispanohablantes y anglófonos pertenecientes al mundo académico y teatral, y están ordenados los unos junto a los otros, lo cual favorece que la aproximación a los textos se produzca sin que en el proceso de lectura medien prejuicios jerárquicos. Como explican los editores Harley Erdman y Susan Paun de García, al tratarse de un volumen también dirigido a un público no especialista, los contenidos están expuestos de forma mucho más directa y clara de lo que cabría esperar en una obra publicada por una editorial académica como Tamesis.

La primera parte del volumen, «Theorizing» (pp. 1-41), compuesta por cuatro capítulos, se abre con las intervenciones de las profesoras Catherine Larson y Susan Fischer, las cuales reflexionan sobre conceptos tan debatidos como los de adaptación y apropiación. A partir de tal reflexión, se sienta el marco conceptual sobre el que se articulan las siguientes aportaciones, las cuales, pese a observar desde muy distintos prismas las adaptaciones del patrimonio teatral del Seiscientos, comparten la característica de alejarse del antiguo debate en torno a la fidelidad de las reescrituras con respecto al texto original. En este sentido, queda establecida la idea de que el principal tope que puede limitar la creatividad en el proceso de adaptación sea aquel que ponga en peligro el diálogo entre la nueva versión de la comedia y su público. También en este apartado hay lugar para relatos como el del director Laurence Boswell (cap. 4, «Re-Make, Re-Mix, Re-Model» pp. 33-41), quien propone un modelo de adaptación de Lope junto con Shakespeare en el cual, mezclando distintos textos de los autores y la lengua española con la inglesa, intérpretes y espectadores alcancen una conexión en un lugar más allá del lenguaje. Según el británico, es precisamente en este espacio donde puede captarse la inspiración y experiencia que transmiten los dramaturgos a través de sus dramas.

A continuación, en los seis capítulos que componen «Surveying» (pp. 43-101), se adopta una mirada más histórica, atendiendo a cuestiones que van desde el fenómeno decimonónico de las refundiciones (Charles Victor Ganelin, cap. 5, «*Refundición Redux: Revisiting the Rewritten Comedia*», pp. 45-53), la crónica de las tendencias teatrales desarrolladas en el Chamizal Siglo de Oro Drama Festival desde su fundación en 1976 (Jason Yancey, cap. 8, «Four Decades of the Chamizal Siglo de Oro Drama Festival and the Evolution of *Comedia* Performance», pp. 75-82), hasta el papel cumplido por exiliados como Pepe Estruch a la hora de estimular la presencia escénica del teatro barroco no solo en el destierro, sino también durante los años de la Transición, cuando, como explica Duncan Wheeler (cap. 6, «Pepe Estruch and the Performance of Golden Age Drama: International Relationships under Franco and Democratic Theatrical Cultures», pp. 55-64), en España era un patrimonio denostado y sin apenas apoyo institucional.

La sección «Spotlighting» (pp. 103-208), conformada por diez contribuciones, constituye el núcleo central del volumen, y en este, a partir del estudio de montajes teatrales concretos, se explicita cuáles han sido algunas de las estrategias seguidas

a la hora de adaptar distintos títulos del Seiscientos, sobre todo para el público teatral anglófono. De este apartado, por la originalidad de las propuestas escénicas, pueden destacarse las contribuciones de Gina Kaufmann (cap. 16, «Directing *Marta the Divine*: Provocative Choices in the Service of the Story», pp. 155-165) y Karen Berman (cap. 18, «Translations and Transgressions: Twenty-First-Century Questions Regarding *Zayas*», pp. 177-188), quienes dirigieron respectivamente la versión de *Marta la piadosa*, llevada a las tablas de la universidad de Massachusetts durante la temporada 2009-2010, y *La amistad traicionada* de *Zayas*, producida en 2006 con la compañía Washington Women in Theatre (WWIT). Como explica Berman, a partir del texto zayesco quiso celebrar la libertad sexual y la independencia de la mujer, y para ello, entre otras operaciones de adaptación, emplazó la acción en el actual Hollywood, un escenario bien conocido por el público, y en el cual mujeres como Paris Hilton o Kim Kardashian alardean de su destreza y actividad sexual (p. 179). Por su parte, Kaufman relata que mediante la comedia tirsiana pretendió explorar los conceptos de género y de identidad, por lo que apostó por un reparto transgénero, en el que los hombres interpretaban los papeles de las mujeres y viceversa; esta operación le permitía poner de relieve la idea de que «everyone is playing an assigned role in this society and, indeed, any society, and that gender roles themselves are social constructs» (p. 157).

El último apartado del volumen, «Shifting» (pp. 209-264), está dedicado al análisis de casos en los cuales la comedia ha sido adaptada a otras formas escénicas, como por ejemplo la poco conocida «Máquina real» (Sergio Adillo Rufo, cap. 23, «Classical Theater and Puppetry: La Máquina Real», pp. 229-235), la zarzuela (Donald R. Larson, cap. 25, «Lope's *Peribáñez* on the Lyric Stage», pp. 245-253) o incluso para la pantalla. A propósito, en el capítulo 22, «Lope de Vega and Lenfilm: *The Dog in the Manger's* Cross-Cultural Journey» (pp. 219-228), Veronika Ryjik informa de la fortuna que Lope ha tenido históricamente en los escenarios de la Rusia contemporánea, lo cual tuvo como consecuencia la producción del musical para la televisión *Sobaka na sene* en 1977, una adaptación de *El perro del hortelano*. Como detalla la investigadora, esta realización no solo ha conseguido pervivir en el imaginario de la sociedad rusa, sino que también fue un referente para la versión que Eduardo Vasco dirigió para la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 2011, sobre todo en lo relativo a la importancia de la música y a la caracterización bufa del personaje del marqués Ricardo. Aquí queremos añadir que el montaje de Vasco,

que conoció el musical precisamente gracias a Ryjik, no representaba la primera ocasión en que una versión española bebía de la realización soviética, pues también en la reescritura fílmica de Pilar Miró se descubre la influencia de *Sobaka na sene* en la elección, por ejemplo, de las localizaciones y el vestuario. Por último, el volumen queda cerrado con la contribución de Felipe B. Pedraza («A Musical *Marta*», pp. 255-264), que se ocupa de analizar la versión musical de *Marta la piadosa* dirigida por Alberto González Vergel, una suerte de zarzuela producida por la compañía del Teatro Español en 1973. Como apunta el autor, la elección de esta obra, que fue presentada como un espectáculo de rock, resultó estratégica, pues, a la vez que permitía ser adaptada por gente afín al régimen de Franco, como lo era su versionista Jaime Capmany, por sus características formales podía apelar a la sensibilidad de la juventud de la época.

La lectura global de las contribuciones que componen *Remaking the Comedia* revela que en ocasiones se cae en la reiteración de cuestiones mencionadas previamente, como por ejemplo en lo concerniente al imperativo, apuntado prácticamente por todos los autores, de reescribir los textos áureos para que así puedan conectar con el público teatral al que van dirigidos. Tales repeticiones, además de que permiten constatar la complejidad que supone coordinar una obra en la que participan tantas voces, contribuyen a conferir cierta monotonía al conjunto del volumen, e invitan a pensar que este funciona más bien como un manual de consulta de montajes teatrales concretos. En cualquier caso, es positivo el hecho de que ciertos contenidos sean objeto de estudio por parte de más de un autor, pues ello ofrece la posibilidad de acercarse desde múltiples perspectivas a los espectáculos y al proceso de la adaptación teatral. Muestra de lo que decimos es el análisis de la producción británica de *El perro del hortelano*, *The Dog in the Manger* (2004), del cual nos informan su director Boswell (cap. 4, «Re-Make, Re-Mix, Re-Model» pp. 33-41), el profesor Jonathan Thacker (cap. 10, «Adapting Lope de Vega for the English-Speaking Stage», pp. 93-101) y el traductor del texto al inglés, David Johnston (cap. 11, «*The Dog in the Manger*: The Continuum of Transformation», pp. 105-116). Ocurre lo mismo con la versión escénica de *El caballero de Olmedo* de Los Barracos, la cual es comentada tanto por su directora, Amaya Curieses Iriarte (cap. 12, «*El caballero de Olmedo*: Los Barraco's Baroque Gentleman», pp. 117-122), como por el académico Bruce R. Burningham (cap. 13, «Corpus Lorqui: Transformation and Transubstantiation in Los Barracos de Federico's *El caballero de Olmedo*», pp. 123-131); o

con el título de *Marta la piadosa*, en cuyo caso el libro da pie a que el lector no solo conozca sino que también compare los montajes de González Vergel (cap. 26, «A Musical *Marta*», pp. 255-264) y Kaufmann (cap. 16, «Directing *Marta the Divine: Provocative Choices in the Service of the Story*», pp. 155-165).

En línea con esta cuestión cabe decir que la distinta formación y experiencia de los autores tiene como consecuencia que en el libro convivan capítulos en los cuales se examina el producto teatral una vez llevado a las tablas y otros en los que se realiza una crónica del proceso de creación del espectáculo. Esta doble mirada favorece, por un lado, una aproximación teórica a los montajes, lo cual ofrece herramientas de análisis para aquellos interesados en la historia de la puesta en escena del teatro áureo y en aprender a analizar otros montajes; y, por otro lado, brinda ideas y modelos de trabajo para quienes puedan estar pensando en realizar nuevas propuestas escénicas de los clásicos barrocos. Asimismo, el relato de los procesos de adaptación referidos puede contribuir a que se tome conciencia de la complejidad de tales operaciones, con las cuales es preciso ser cautelosos, ya que cualquier decisión (sea de adaptación del texto, de traducción, de escenografía...) debe realizarse de forma orgánica, teniendo en cuenta las implicaciones que puede tener para el conjunto de la producción, pero con las que también se debe ser audaz, pues con frecuencia hay que echar mano de recursos originales con el objetivo de ajustar el espectáculo al horizonte de expectativas del público actual.

Para terminar, apuntemos que otro de los puntos fuertes del volumen es que en este se atiende a la cuestión de la puesta en escena del teatro barroco más allá del panorama español. En este sentido, las contribuciones demuestran que fuera de nuestras fronteras, en lugares como Reino Unido, México, China o Estados Unidos, distintos agentes trabajan con el objetivo de difundir la comedia, incluso dando a conocer dramas poco presentes en las carteleras españolas, como son los escritos por dramaturgas como María de Zayas, Ana Caro o Feliciano Enríquez, cuya recepción escénica es abordada en distintos momentos del libro (véase por ejemplo el capítulo 9, «Early Modern *Dramaturgas: A Contemporary Performance History*», pp. 83-92, firmado por Valerie Hegstrom y Amy Williamsen). Es cierto que en estos países los profesionales del teatro deben hacer frente a la ausencia de una tradición de puesta en escena de los títulos áureos, lo cual muchas veces se traduce, de entrada, en una falta de interés y de confianza por parte del público y de los productores, poco predispuestos a la hora de invertir en montajes de obras que se ubican en la

periferia del canon literario occidental. No obstante, esta ausencia de tradición también puede interpretarse como una ventaja. Según se desprende de *Remaking the Comedia*, el hecho de que en el extranjero la comedia sea poco conocida y de que tan solo se haya llevado a las tablas de forma residual ofrece una gran libertad a todos aquellos que participan en su difusión, pues pueden acercarse a nuestros autores de una manera desprejuiciada, y, de este modo, ofrecer lecturas escénicas de sus obras actualizadas, en las cuales no se perciba la influencia de anteriores montajes, a veces trasnochados.