

AA. VV. *Fuente Ovejuna (1619-2019). Pervivencia de un mito universal*. Edición de Javier Huerta Calvo. Coordinación de textos: Maša Kmet. New York, IDEA, 2019, 390 pp.

MARÍA SERRANO AGUILAR

*Universidad Complutense de Madrid / Instituto del Teatro de Madrid*

LA IMPORTANCIA de la clásica obra de Lope de Vega en la historia del teatro no solo español, sino mundial, recibe un merecido y valioso homenaje en este volumen que aquí reseñamos. En la presente publicación, que nace del proyecto de investigación del Teatro Español Universitario en España, el investigador Javier Huerta Calvo reúne una amplia variedad de trabajos que fueron presentados los días 8 a 10 en unas Jornadas cuyos frutos quedan aunados en el presente tomo.

De estos trabajos, los que giran en torno a la obra de Lope de Vega y su repercusión en el ámbito universitario antes y después de la Guerra Civil cobran especial relevancia dada la labor de recuperación de la historia del Teatro Español Universitario, objetivo principal del proyecto en el que se enmarca la publicación que nos ocupa. María Jesús Bajo y César Oliva plasman en sus aportaciones el valor de la obra en los TEUs de España durante la dictadura. La representación del TEU de Cádiz, nada menos que en 1938, suponía el debut de la obra sobre las tablas en el período de posguerra, según señala Bajo, y de ella escribió Pemán una relevante reseña donde describió el trabajo del TEU de Cádiz en unos términos que más tarde servirían para establecer los rasgos generales de los Teatros Universitarios de España durante su primera etapa de existencia. Por otro lado, Oliva arroja la visión rica y personal de quien, habiendo sido director del TEU de Murcia años atrás, montó y dirigió la obra en 2006 con la colaboración de los miembros del Aula de Murcia, basándose libremente en la versión de *Fuente Ovejuna* que Federico García Lorca había estrenado con el grupo universitario La Barraca. Siguiendo el hilo de la

relevancia de *La Barraca* en las posteriores realizaciones de *Fuente Ovejuna*, el también editor del volumen, Javier Huerta Calvo, aborda el abandonado proyecto de Modesto Higuera de representar la obra lopesca dentro de su programa teatral que tanto bebía de la época en que fue actor principal de *La Barraca* y favorito de Lorca, a quien admiró y no pudo homenajear de manera explícita hasta 1952 con el estreno de *La zapatera prodigiosa*. Prevista la representación en 1944 por parte del director del Teatro Español Universitario, Higuera debió abandonar el proyecto tras saber que Giménez Caballero tenía previsto estrenarla ese mismo año en el Teatro Español.

El interés de los trabajos contenidos en este volumen sobrepasa los límites de los ámbitos universitarios. La presencia de *Fuente Ovejuna* antes y durante la Guerra Civil queda explorada con los trabajos de Javier Domingo Martín y Fernando Doménech Rico, quienes respectivamente hablan de la puesta en escena de uno de los más importantes renovadores de la escena teatral española, Cipriano Rivas Cherif, y de la versión de Diego San José. Domingo Martín repasa la recepción de la obra por el enfrentamiento ideológico entre progresistas, conservadores, falangistas y monárquicos –entre otros– tras la puesta en escena de Rivas Cherif y Margarita Xirgu de 1935, contando con la representativa figura de García Lorca. Fernando Doménech resalta el impacto que tuvo la *Fuente Ovejuna* de Diego San José que, aunque no llegó a publicarse, fue estrenada el 6 de enero de 1938 en el Teatro Español de Madrid y que resultó relevante en su recorrido por Barcelona y Valencia dado su éxito, precedido por el clima de exaltación que había favorecido la precedente y celebrada *Numancia* de María Teresa León y Rafael Alberti.

Santos Sánchez aborda la ya mencionada representación de *Fuente Ovejuna* en circuito profesional durante el régimen franquista al analizar la versión de Giménez Caballero de 1944. Imbuido e integrado en la ideología nacionalista de la falange, con aquel texto –que partía de la reescritura hecha en 1909 por Américo Castro– Giménez Caballero realizaba la figura de los reyes y, como el propio director afirma, el eje

de su trabajo no era otro sino el de redimir el texto deformado y falseado, según sus propias palabras, por la Rusia soviética y la España filocomunista. En una línea conservadora similar, más centrada en el texto original de Lope, se encuentra el proyecto de José María Pemán en colaboración con Francisco Bonmatí de Codecido, cuyo guion literario analiza Ángeles Varela Olea en su capítulo correspondiente. Pemán, erudito y conocedor de la obra de Lope, subraya el contenido monárquico presente en el espíritu del original lopesco, que quedaría asimismo plasmado en el resultado cinematográfico final. También superando el ámbito estrictamente literario y teatral encontramos el análisis de Miguel Ángel Auladell, cuyo trabajo gira en torno al largometraje de Juan Guerrero Zamora, rodado entre 1969 y 1970 y finalmente estrenado en 1972, caso que entiende Auladell como sintomático de todo un intento de acercar el patrimonio teatral a los medios de masas como eran el cine y la televisión en aquella última etapa más aperturista del tardofranquismo. Entre el teatro y la danza oscilan los trabajos que Antonio Serrano recoge en su capítulo, donde la zarzuela, la ópera, la danza y el *ballet* son protagonistas, dando espacio a los trabajos de Joaquín Deus con su zarzuela *Fuente Ovejuna* (1981); a la ópera homónima de 2018 dirigida por Miguel del Arco; a la danza-teatro contemporánea *Palabra de Laurencia* (2018) de Pilar Duque Estrada y Helena Berrozpe; y, finalmente, a la adaptación al *ballet* de *Fuente Ovejuna* de Antonio Gades de 1995.

Giran en torno al siglo XXI las cuatro representaciones comentadas durante la mesa redonda que tuvo lugar en las Jornadas y que Wiktoría Bryzys recoge, dando útiles e interesantes apuntes sobre las puestas en escena de Laurence Boswell (Madrid, 2009) —con Rodrigo Arribas como representante—, Manuel Canseco (*Fuente Ovejuna*, 2013), Javier Hernández-Simón (Madrid, 2017) e Ignacio García (Costa de Marfil, 2019). En el volumen contamos con el testimonio del propio Manuel Canseco quien, como Oliva, aporta la perspectiva de quien dirigió y escenificó la obra de Lope. La peculiaridad de Canseco, y que Bryzys también señala, fue la de representar la obra

en la localidad donde sucede la acción. Desglosa Canseco los avatares de contar con actores *amateur* que debían ser a la fuerza de aquella localidad para llevar a cabo la representación. También aficionadas y no alfabetizadas eran las protagonistas de la femenina *Fuente Ovejuna* de Pepa Gamboa que analiza Julio Vélez Sainz, poniendo en alza el valor social de esta versión de la obra donde las actrices son triplemente marginadas por su condición de mujer, de gitanas y de portuguesas en territorio español. Esta visión social y comprometida con la realidad no sitúa la versión de Gamboa, como la propia directora afirma, dentro del teatro de los oprimidos ya que no emplea técnicas de este, como sí hace de manera deliberada y absolutamente voluntaria Lucía Miranda con su *De Fuente Ovejuna a Ciudad Juárez* (2010), recogida por Sergio Adillo Rufo. En su versión, Miranda plantea la relación de la situación de las mujeres de *Fuente Ovejuna* con los feminicidios de Ciudad Juárez en México, demostrando que el teatro puede ser un arma de compromiso y denuncia social.

En un apartado propio, varias investigadoras e investigadores cubren la historia de *Fuente Ovejuna* fuera del ámbito hispánico: desde Italia y Francia –estudiados por Amy Bernardi y Anne-Laure Feuillastre respectivamente–, países vecinos y de una tradición hispánica en la que se ha ahondado con más frecuencia, hasta la presencia de la obra lopesca en Eslovenia y Rusia –por Maša Kmet y Veronika Ryjik–. Tras el afán de modernización del teatro en Italia a partir de los años cincuenta, se dan en el país varias escenificaciones de *Fuente Ovejuna* que analiza Amy Bernardi, centrándose especialmente en los trabajos de Aldo Nicolaj (1959) y Alessandro Fersen (1975); Anne-Laure Feuillastre hace un recorrido más amplio y sucinto de la presencia de esta y otras comedias áureas en territorio francés, aunque el grueso de su trabajo se centra en las representaciones y traducciones de *Fuente Ovejuna* durante el siglo XX en Francia. Verónica Ryjik escoge también los tres grandes hitos de *Fuente Ovejuna* en Rusia para resaltar la importancia de la obra lopesca en este país: el estreno en 1876, considerada por Fernando Doménech la primera representación moderna de la obra de Lope;

la versión más libre de Mardzháov en 1919; y, para terminar, el *ballet Laurencia* inspirado en la versión de 1919 y estrenada en 1939 como gesto de solidaridad con el pueblo español en plena Guerra Civil. La aportación de Maša Kmet, centrada en la labor de traducción y la escenificación de la obra en Eslovenia, revela el importante estreno esloveno de *Fuente Ovejuna* el 23 de octubre de 1951 en el Teatro Drama, que contó con 19 representaciones durante la temporada y que no ha vuelto a verse sobre las tablas del país eslavo. También imbricando la importancia de traducción y representación, Jorge Braga Riera recorre la presencia de la obra lopesca en el ámbito anglosajón, dividiendo en su trabajo la vida tanto textual como escénica de *Fuente Ovejuna* en Estados Unidos y en las Islas Británicas, esbozando un recorrido histórico de las más representativas escenificaciones de la obra desde la emblemática versión de Joan Littlewood y Ewan MacColl de 1936, con claras intenciones políticas y de apoyo a los republicanos españoles, hasta una de las más recientes en 2018, que retoma estos carices políticos y fue estrenada en Stratford East de Londres bajo la dirección de Nadia Fall.

El estudio textual de la obra no queda limitado a las aportaciones desde la óptica de la traducción, sino que el volumen se preocupa en recoger en un apartado propio la recepción impresa de la obra, donde los trabajos de Guillermo Gómez Sánchez Ferrer, Rafael González Cañal y José Enrique López Martínez arrojan luz acerca de los procesos de edición de la emblemática obra de Lope en diferentes momentos y desde diferentes prismas.

Estamos, en definitiva, ante un volumen completo e indispensable si deseamos acometer el estudio crítico de *Fuente Ovejuna* tanto en su dimensión escénica como textual, y más aún, desde la perspectiva de su recepción en diferentes países e idiomas. Es, por tanto, una de las aportaciones más recientes y ricas respecto a esta pieza tan representativa de la producción lopesca.