

CARMEN GONZÁLEZ VÁZQUEZ

Seneca en la escena española moderna¹

Séneca no es el autor clásico favorito de los escenarios españoles, pero, sin duda, las veces que ha llegado a la escena ha marcado un hito importante, porque las puestas en escena han tenido una significación cultural y, en muchos casos, también ideológica. Es destacable que el no haber sido representado antes supone un reto de dirección, pues se debe resolver la tensión entre la representación que prioriza la palabra para ofrecer a un Séneca dramaturgo y representable, frente a otras que versionan y encuentran en este autor el mejor ejemplo para la experimentación y el encuentro con un lenguaje escénico propio.

1. *El estreno: Medea*

Entre 1903 y 1920 encontramos puestas en escena de dramaturgos griegos para regenerar el panorama artístico, así como la oferta de lecturas dramatizadas con entrada libre y conferencias de especialistas para el público lego². *Medea* de Séneca se presenta al público por primera vez durante la lectura en el Ateneo Enciclopédico Popular de Barcelona (2 junio 1920).

¹ Este trabajo se inserta en los proyectos de investigación «Cartografía digital, conservación y difusión del patrimonio teatral del Madrid contemporáneo» (H2019/HUM-5722) y «Clásicos en el aire: los seriales radiofónicos de teatro clásico en España» (2020/00150/001). Las imágenes que aparecen han sido debidamente autorizadas y también cumplen el artículo 32 de la legislación española sobre el derecho de cita «siempre que sean para análisis, comentario o juicio crítico, etc., para uso docente o investigador, indicando el nombre y la fuente de la obra utilizada».

² GONZÁLEZ-VÁZQUEZ 2019, 251-74.

- CEREGUMIL Alimento ideal en estados febriles.

—Enfermos del estómago, intestinos, hígado y riñones, bebed **Agua Imperial Vichy** obra prodigiosa!

El Ateneo Enciclopédico Popular ha organizado dos sesiones clásicas para los días 22 del corriente y 1 de julio, dándose lectura de las obras *Medea* de Séneca, traducción de I. Bertrán y Pijoan y *El Perses* de Esquilo, traducción de A. Masriera respectivamente. Estas sesiones serán públicas.

- URALITA
PARA TEJADOS
(placas fabricadas con amianto)
ROVIALTA y C.^a, S. en C., Ingenieros
Plaza Antonio López, 15

Publicidad de la lectura dramatizada de *Medea*.

NOCHE

22.00: Campanadas de Gobernación.—Señales horarias.

TEATRO RADIOFONICO
"MEDEA"
Tragedia de
EURIPIDES,
adaptada por
FERNANDO G. MANTILLA
(Con ilustraciones musicales).

24.00: Campanadas de Gobernación.—Noticias de última hora. Información directa de UNION RADIO

MUSICA DE BAILE
0,30: Cierre de la Estación.

Medea en la radio.

yó en la preparación del proyecto de la *Medea* latina.

A Séneca le llegó el aplauso en 1933 en el teatro romano de Mérida en un estreno catalogado como 'mundial', pues no se documenta una representación profesional de Séneca antes de esta fecha y se la considera 'el primero y el último gran éxito de una tragedia de Séneca en España' (en el siglo XX)³. España mira a Europa y a las representaciones en los teatros monumentales de Taormina, Delfos y Siracusa.

Unos años antes, el 9 de octubre de 1930, se retransmite a las 22 h en Unión Radio la *Medea* de Eurípides en versión de Fernando Mantilla expresamente para la ocasión e interpretada por el cuadro escénico de Radio Madrid⁴, que supone un hito cultural en el panorama de la difusión del teatro antiguo, pues es la primera documentación de una 'representación' profesional, al menos en España, de *Medea*, repetida al menos en noviembre de 1930 y en agosto de 1931 debido al éxito y a la gran acogida del público radioyente, que, sin duda, influ-

³ MONLEÓN 2004, 85 y POCIÑA PÉREZ 2002, 896. La falta de documentación sobre representaciones profesionales de tragedias de Séneca en España no excluye que hayan podido llegar a la escena española otras propuestas también en el ámbito *amateur* o estudiantil. Aquí analizamos puestas en escena también de carácter semi-profesional que actuaron en escenarios profesionales.

⁴ GONZÁLEZ-VÁZQUEZ en prensa.

A petición de la actriz Margarita Xirgu, Miguel de Unamuno tradujo del latín *Medea*, vinculando la idea de ruina arqueológica de texto y espacio:

La desenterré de su latín barroco para ponerla, sin cortes ni glosas, en prosa de paladino romance castellano, lo que ha sido también restaurar ruinas (...). Pretendí con mi versión hacer resonar (...) los arranques conceptistas y culteranos de Séneca, pero en la lengua brotada de las ruinas de las suyas⁵.

Unamuno hizo la traducción gratis en dos semanas para la compañía, con quienes trabajó para preparar y comprender el texto:



Foto de Unamuno con la compañía.

Su colaboración parte de dos ideas: el conocimiento de los clásicos permite alcanzar una alternativa crítica ante los problemas actuales y es necesario reconocer y nutrir las raíces de la tradi-

⁵ *Ahora*, 23 de junio de 1933.

ción española. En esa línea se manifiesta Cipriano Rivas Cherif, el director: «porque Séneca era muy nuestro».

La tragedia se representó el 18 de junio de 1933 a las 19h. con la presencia del traductor-autor, del Presidente de la República, varios ministros, el alcalde de Madrid y el embajador de Italia en un teatro con más de 3000 espectadores, muchos llegados desde otros puntos de España⁶. Además, Unión Radio retransmitió el estreno en directo por todas sus emisoras⁷, lo que supuso un importante reto tecnológico y económico (lo costeó íntegramente la cadena) y anticipaba otras representaciones como, por ejemplo, la de la *Arena* de Verona (donde se retransmitió por la radio *Los Hugonotes* unas semanas después). Colocaron su micrófono frente al proscenio y el alcance de este estreno alcanzó todos los hogares españoles.



Foto del fondo Xirgu con el micrófono.

⁶ GONZÁLEZ-VÁZQUEZ 2015, 1-25; BALASKAS 2020, 1-16.

⁷ Ya tenían experiencia en retransmisiones con un equipo móvil de corridas de toros y deportes desde 1925, como, por ejemplo, la del partido de fútbol entre el Zaragoza y el Real Madrid. Sin duda, la delicadeza de captar toda la música y la voz de todos los intérpretes supuso un importante reto, no sólo no elogiado, sino silenciado por la prensa de la época tal como se lamentan en su revista *Ondas* a propósito del éxito de retransmisión de *Los Hugonotes* y del eco de la prensa italiana. Después serán habituales las retransmisiones en directo desde teatros cerrados, que no tienen la dificultad de la emisión al aire libre.

Se pretendió reproducir lo más fidedignamente posible lo que podría haber sido una escenificación de la 'época romana', empezando por el vestuario (firmado por Miguel Xirgu). El aula central del proscenio se reservó para las entradas y salidas de la protagonista; los personajes secundarios entraban por la izquierda y Jasón, como antagonista (interpretado por el famoso actor Enrique Borrás), por la derecha, reservando las galerías a uno y otro lado de la *orchestra* para los muchos intérpretes musicales: sopranos, tenores y barítonos de los Coros acompañados de la Orquesta Filarmónica que interpretaron, adaptadas, partes de *Ifigenia* y de *Alceste* de Gluck⁸, y con acompañamiento en la *orchestra* de danzas y ballet.



La representación.

⁸ Conocemos los detalles gracias a la crónica telefónica que envió Juan Chabás a su periódico *La Luz* y a la crónica del periódico *Ahora* del 20 de junio (p. 27).



La representación.

El montaje recorrió otros puntos de la geografía española y fue un hito en la historia de la cultura española, aunque también recibió duras e irónicas críticas por haberse gastado tanto dinero en una excentricidad, habida cuenta de la pobreza de los campesinos de Mérida en Extremadura (y otras partes del país):



Ticket del Teatro.

Estos lujos sólo se los puede permitir un Gobierno que tiene satisfechas todas sus atenciones, el presupuesto con superávit y un afán de cultura como el que significa esa representación. Los campesinos extremeños, tan felices como todos los obreros españoles, no sólo viven de pan. Y para que satisfagan las ansias del espíritu, el Gobierno provi-

dente les ofrece una representación de «Medea». ¡Cuántos obreros de Mérida se acostarían anoche satisfechos! ¡Ya hemos visto «Medea»!⁹

⁹ *El Siglo Futuro*, 19 junio 1933, 3. Ese mismo día el periódico *La Tierra* tildó esta iniciativa como «fiesta pensada y realizada en beneficio de unos amigos [...] Se han gastado el dinero a manos llenas para satisfacer los caprichos de una tertulia [...]». Se pueden rastrear las críticas (más o menos veladas) a Cipriano Rivas Cheriff por su parentesco con Manuel Azaña, presidente del Consejo de Ministros de la joven República Española, de quien era cuñado.

Unamuno se planteó la recepción de un público no acostumbrado a este tipo de tragedias:

¿Y el público popular-laico-iletrado-no inculto, el público del campo y de la calle? Todo debía sonarle a música... Algo de solemnidad litúrgica, algo así como una misa civil y pagana... ¿Que no entendían las arrebatadas truculencias de la pasión de Medea?... Tampoco ese público entiende la mitología cristiana de la misa y cantada en latín.

Desde este momento encontramos por primera vez en España la correlación entre política y escenificación de los autores clásicos, y la utilización del teatro para educar al pueblo según la regulación del Estado. Marcelino Domingo, ministro de Educación, firmó en este sentido el decreto de 29 de mayo de 1931. Serán la actriz Margarita Xirgu y C. Rivas Cherif quienes emprendan el proyecto del parlamento del ministro Fernando de los Ríos¹⁰:

En el programa de la República entra [...] crear un teatro dramático nacional, incluso utilizando para este fin los escenarios clásicos de Mérida y Sagunto para tragedia griega y romana, estando ya diseñadas las bases de una escuela de actores.

Las peleas entre compañías aspirantes por la concesión del Teatro Español en Madrid y la llegada de la guerra civil en julio de 1936 trunció esta iniciativa – y tantas otras, cayendo el telón otra vez para nuestro cordobés universal.

2. *Década de los 50: el parón, la reactivación y la repetición*

2.1. *El Teatro Popular Universitario y el estreno de Fedra.*

En plena dictadura franquista, el T.P.U. presentó *Fedra* en el teatro romano de Mérida, bajo la dirección de Salvador Salazar¹¹, representada por primera vez en suelo hispánico en versión de

¹⁰ *El Sol*, 27 de julio de 1932, 12; AGUILERA SASTRE 1993, 1-39.

¹¹ Los Teatros Juveniles y universitarios fueron formaciones importantes para el desarrollo semiprofesional de los intérpretes y también para la difusión de las obras clásicas de autores griegos y romanos. Consúltense BAJO MARTÍNEZ 2016 y 2018, 77-96.

Juan Luis Aguirre, y concebida como una reconstrucción histórica ligada al texto. Fue la única obra en cartel del Festival, el 8 de noviembre de 1953 que, tras haber permanecido suspendido desde 1939, se reanudó con el 'compatriota' Séneca con gran expectación y un eslogan evocador en un momento en que poca libertad e independencia se disfrutaban en España: «*Fedra*, donde se identifica la libertad con la independencia»¹². Quizá fuese un homenaje a aquella *Medea* de 1933 o quizás un intento de normalizar un régimen político muy alejado de aquel republicano, pero con una idéntica forma de hacer teatro: extender estatalmente la cultura al pueblo y elección de repertorio clásico.

El público siguió durante una hora y media «en un silencio religioso, conmoviéndose hasta lo más profundo de su ser, el desarrollo ágil, vivaz, tumultuoso casi, de la tragedia, aplaudiendo con frenesí mutis y parlamentos». Se prescindió de escenografía, porque el marco escénico era majestuoso y suficiente. Toda la intención radicó en la palabra trágica con la expresión actoral, sin música ni danza, reduciendo el coro a seis personajes. Fue muy efectista la hoguera que Teseo prendió, mientras se elevaba hasta el cielo una columna de humo blanco. El vestuario, diseño del propio director, pretendía recrear las estatuas griegas y romanas, buscando una disposición y un movimiento de los actores en el escenario que recordasen la iconografía clásica en esa búsqueda de reconstrucción a través de un espectáculo transido de emoción histórica y literaria.

El Teatro Popular Universitario va a iniciar sus actividades artísticas con una excursión a Mérida y Badajoz y otras ciudades españolas. En estas poblaciones será interpretada "Fedra", de Séneca, bajo la dirección de Salazar. Asimismo se representarán "A las seis, en la esquina del bulevar", de Jardiel Poncela, y una obra en un acto de Alfonso Sastre, estas dos últimas dirigidas por Gustavo Pérez Puig. "A las seis, en la esquina del bulevar" será interpretada por Mari Luz Jardiel, hija del malogrado autor cómico.

Publicidad de *Fedra*.

¹² Crónica de Alfredo Marquerie (ABC, 13 noviembre 1953).

SEVILLA, DÍA 13 DE
NOVBRÉ. DE 1953
NUMERO SUELTO
70 CENTS. ৳৳

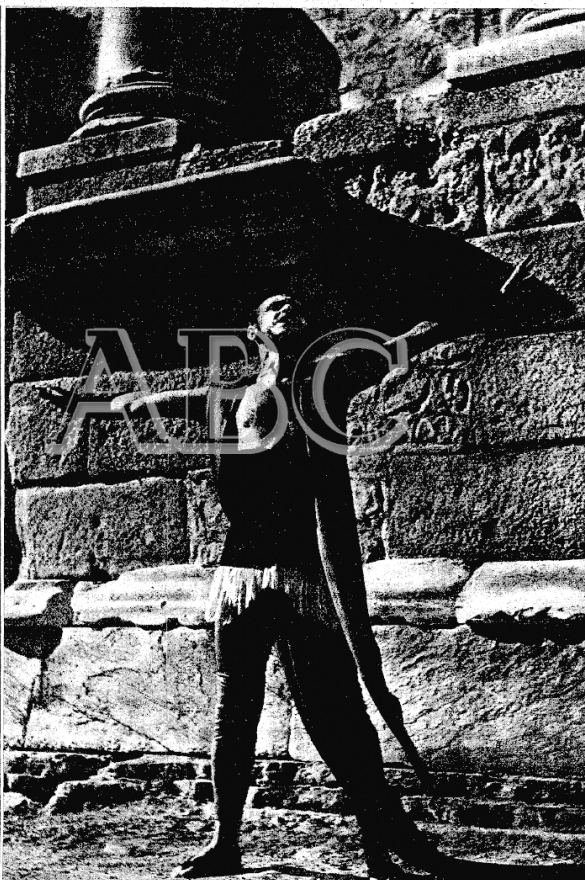
ABC

DIARIO ILUS-
TRADO DE IN-
FORMACION
GENERAL ৳৳

FUNDADO EN 1905 POR D. TORCUATO LUCA DE TENA

LA
"FEDRA",
DE
SENECA

En el Teatro Romano, de Mérida, se representó, el domingo último, con éxito artístico extraordinario, la famosa tragedia de Séneca, "Fedra", en la cual el Teatro Popular Universitario del Departamento Nacional de Actividades Culturales del Sindicato Español Universitario hace, según cuenta en este número Alfredo Marquerie, una creación memorable. En las páginas de huecograbado que siguen aparecen varias fotografías, juntamente con la crítica de nuestro ilustre colaborador. La obra fué dirigida por Salvador Solazar. La portada reproduce una escena de esta singular experiencia de teatro clásico. (foto Basabe.)



Publicidad de *Fedra*.

Con motivo de ese estreno en Mérida, Gustavo Pérez Puig impartió una conferencia en el salón de actos del Liceo sobre el teatro español contemporáneo, retomándose aquella buena costumbre de principios del siglo XX (y que sigue vigente en el Festival de Mérida) que trataba de acercar al gran público aspectos eruditos y académicos de una forma amena y asequible.

SOBRE LA «FEDRA» DE SENECA

ALFREDO Marquerie, que estuvo presente en la representación de la «Fedra», de Séneca, en el Teatro Romano de Mérida, por el grupo del Teatro Popular Universitario, al dar testimonio del éxito espléndido de esta obra, escrita hace más de mil novecientos años, habla de «los monstruosos errores de la erudición respecto a Séneca como autor teatral».

En este sentido los errores de Laharpe, en su «Cours de Littérature ancienne et moderne», han estado en circulación hasta que una crítica más avisada e imparcial—y sobre todo española, naturalmente—los ha ido destruyendo uno a uno.

Para Laharpe, no sólo Séneca, sino todos los trágicos latinos no eran más que unos imitadores, poco afortunados, de los griegos. «La sequedad, la hinchazón—escribe— la monotonía, las descripciones excesivas, el choque de las antítesis rebuscadas y una insoportable difusión en los pensamientos son los caracteres dominantes de esas imitaciones inhábiles y desdichadas que han quedado tan distantes de sus modelos».

Sin embargo, para el viejo tratadista francés se salvan algunos fragmentos, algunas partículas de Séneca, a quien imitó Racine en su «Fedra» poniendo en boca de ésta, y no en la de su Nodriza, como hace Eurípides, su declaración amorosa al hijastro. Esta es la escena-clave del drama. Y Racine no hubiera podido escribirla sin Séneca.

Por lo demás, sigue Laharpe tachando a éste de retórico y efectista y cree que sus tragedias son más para ser leídas que representadas. En su magistral estudio sobre este género dramático ha dejado bien patente Astrana Marin la superioridad de la «Fedra» senequista sobre el «Hipólito coronado», de Eurípides. Y sostiene que la de Racine, sin negar ninguno de sus méritos, es un reflejo de la del gran filósofo y poeta cordobés.

Y no es lo único que Racine haya bebido en las fuentes de Séneca. La prueba está en su «Ifigenia», cuyos mejores versos son una imitación, por no decir un calco, de un pasaje de las «Troyanas». Y también, en esta misma obra, ha tomado Racine lo esencial del carácter de «Pirro» para su «Andrómaca». Por su parte, Corneille, asiduo lector de los dramáticos latinos y de sus herederos, los españoles, halla en Séneca los instantes más inspirados de su «Medea», y Crebillon, en su «Atrea», encuentra la levadura en el «Thyestes» senequista.

¡Ah, pero no importa! Estos «hurtos felices» de los dramaturgos galos en el huerto de Séneca no bastan para reconocerle «como autor de alguno de esos momentos perdurables que atraen las miradas de la posteridad»—afirma el bueno de Laharpe. De su manera de entender—de no entender—a Séneca no queda nada. De su siglo—el XVIII—al nuestro ha cambiado la estimación del senequismo, en sus dos máximas expresiones: la filosófica y la dramática.

En suma, se sabe, se reconoce que su doctrina estoica, mezclada, como dice Julián Marías, «con elementos epicúreos y aristotélicos», es como una anticipación o preparación del espiritualismo cristiano. Precisamente, en su «Fedra»—la que acaba de conocer y de entusiasmar a los espectadores del Teatro Romano de Mérida—se observa ya—y estas son palabras de Marquerie—«la intuición del libre albedrío». Y—añadimos nosotros—no se puede decir que sea Racine quien comienza a «despaganizar» a «Fedra», sino que es Séneca quien impone a su figura mítica una línea humana, alejándola del influjo de la fatalidad y dotándola de una conciencia propia, de un alma en la que cabe y actúa la virtud del arrepentimiento.

Si parece excesivo llamar cristiana a la «Fedra» de Racine (los jansenistas decían: «es una pecadora a la que le faltó la gracia»), nos parece muy certera la interpretación de la crítica que ve en Séneca al transformador de su carácter, humanizándola, haciendo de la esposa de Teseo una mujer que sufre una pasión nefasta y lucha contra ella y se castiga a sí misma.

Es—insistimos—esa «intuición del libre albedrío», tan certeramente señalada por Marquerie. Y esa intuición, en que Racine abunda en su tragedia, es nuestro Séneca el primero en tenerla. Y basta para la perennidad y el brillo de su gloria.

Alberto INSÚA

2.2. Medea: «No en balde es Iberia el lugar por excelencia de los dramas pasionales»¹³

En 1955 empieza a repetirse *Medea* en un mismo año con montajes distintos de compañías distintas (y así ocurrirá en las décadas siguientes)¹⁴.

El 3 de junio, con el ocaso del sol, *Medea* de Séneca regresa al Teatro Romano, donde un cuarto de siglo antes había tenido su estreno multitudinario con Margarita Xirgu (exiliada tras la guerra). No se utiliza la traducción de Unamuno (autor no grato para el régimen en ese momento y ya fallecido), sino la de Lorenzo Ribert, adaptada para la escena por Jaime Ferranza. En esa VI edición del Festival se pretendía recrear los espectáculos de la Antigüedad y *Medea* fue el colofón de la comedia de la mañana, *Nubes*, comedia aristofánica que ya había sido radiada en 1926, solamente un año después desde el comienzo de las emisiones de la radio.

De nuevo es una compañía de teatro universitario (de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid) quien se interesó por Séneca. Se publicitó en términos similares a los de 1933: Séneca, que en su *Medea* «señala, con apasionados términos, propios de la raza hispana, las pasiones que agitan el alma de una mujer enamorada y despechada». En este montaje compartieron cartel actrices profesionales (Marisa Caballero y Eulalia Soldevila) y los estudiantes que formaban la compañía ese año, pero también jóvenes de la localidad que de forma entusiasta formaron comparsas ya durante los ensayos del mes de abril para acompañar con sus movimientos al coro (o, quizás, ser ellos mismos el coro)¹⁵.

¹³ *Informaciones*, 4 abril 1955.

¹⁴ *Medea* es, con *Edipo* y *Antígona*, el título más representado en las tablas españolas. Pero después de la *Medea* de 1933 es la *Medea* griega, en ocasiones barnizada con la de Séneca, con la *Heroida* de Ovidio y con las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, la que ha recibido mayoritariamente el aplauso del público español y que no es objeto de este trabajo, pues nos interesa centrarnos en la recepción escénica de las tragedias de Séneca. Sobre la importancia escénica de *Medea* en el panorama español puede consultarse: LEAL 2006, 285-300; MORENILLA TALENS 2006, 431-84; POCIÑA PÉREZ 2006, 515-32; POCIÑA PÉREZ 2002, 887-96 (sobre la *Medea* Alberto González Vergel, considerada una obra nueva por la cantidad de innovaciones respecto de la traducción de Unamuno que sirvió como base para la puesta en escena y no una versión de Séneca).

¹⁵ *Informaciones*, 1 enero 1955.

El público tuvo que esperar impaciente a que la obra comenzara con cierto retraso, pues hacía falta que cayera la noche completamente para aprovechar el potente juego de luces que se había preparado para crear una atmósfera más trágica e iluminar con intensos focos el escenario a falta de un decorado para la función. La música en directo no faltó tampoco.

Apenas unas semanas después del estreno en Mérida, el lunes 27 de junio, una compañía profesional representó otra *Medea* de Séneca: «*Medea* es un mito representativo de la venganza, sí; pero puede ser también el gran resentimiento del amor humillado. Es, en suma, una cósmica encarnación humana»¹⁶.

Modesto Higuera, director del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, la estrenó en Madrid a las 23h. en versión de Nicolás González Ruiz, quien aceptó «como pie forzado el texto de Séneca, de cuya línea no me era lícito separarme»¹⁷. La compañía presentó durante su primera temporada en el teatro María Guerrero, de titularidad pública, una lista de autores españoles y extranjeros de reconocido prestigio, pero no «clásicos». El texto de Séneca fue valorado como una obra «española».

Su *Medea* se ponderó, pero sin grandes halagos. Quizás el texto favorecía la tibieza expresiva de sus intérpretes. La obra es apasionante y la particular visión que Séneca tiene de su protagonista, también, según recogieron las crónicas periodísticas, pero, a la vez, no dejó de ser:

un retablo oral y sus personajes apenas necesitan de la acción, pues todo se confía a la palabra y a la expresiva situación que la palabra va creando en el carácter del personaje [...] Pero los largos parlamentos en que está escrita, cuajados, más que de ideas y pensamientos profundos, aunque éstos asomen a veces, de descripciones, relatos y enumeraciones [...] harían la acción fatigosa para la atención de los espectadores de ahora.

¹⁶ Crónica de Reyes (*sic*) para *Ya*, 28 junio 1955.

¹⁷ *Autocrítica* de Nicolás González Ruiz en *Ya*, 26 junio 1955. Me baso en las siguientes crónicas periodísticas del estreno: *Madrid*, 22 junio; *Informaciones*, 28 junio; *Madrid*, 28 junio; *ABC*, 28 junio; *Ya*, 28 junio.

Buen resumen del reto que supone Séneca en escena. Los figurines los diseñó Pilar Calvo (y los realizó una sastra llamada Encarnación) y, por las caricaturas de la prensa, son trajes que podrían definirse como a lo 'grecorromano', porque hay grecas y toga, sandalias hasta las rodillas y armaduras: visualmente 'clásicos'. La escenografía la montó Manuel López a partir de los bocetos elaborados por Eloy Moreno, que diseñó uno para la primera parte y otro para la segunda¹⁸.

Hay unanimidad en la «belleza y grandiosidad» del decorado que debió de recordar a un palacio griego, de piedra, con columnas, quizás con puertas para marcar las entradas y salidas de los personajes.

Séneca se consideraba un autor «nacional» (es decir, 'español'). Por eso, con motivo del homenaje a su ciudad natal, Córdoba, se repone la obra en el teatro María Guerrero de Madrid a las 23.15 h. el 21 de diciembre de 1955, donde la compañía cosechó un importante éxito y los actores parecían más rodados, pues esta vez se destacó su excelente interpretación. El público, tanto en junio como en diciembre, arrojó a los actores con sus calurosos aplausos y animó a la compañía a salir al escenario varias veces a saludar¹⁹. No constan otras reposiciones y este montaje es un buen exponente sobre cómo se aborda la puesta en escena de un autor con tanta dificultad textual y el riesgo que conlleva ofrecer al público una representación que tiene como base la palabra, entendida como una traducción literal para la escena.

2.3. «Tiestes, el mito griego que pasó a la literatura escénica latina gracias a un español»²⁰

Con ocasión de la Festa Major del Círculo Catalán, *Tiestes* se dio a conocer al público el jueves 26 de abril 1956 a las 23h. para publicitar un número extraordinario de la *Revista oral de teatro*

¹⁸ Asunción Balaguer, como Medea y Félix Dafauce, como Creonte.

¹⁹ *Madrid*, 20 diciembre 1955; *Madrid*, 22 diciembre 1955; *Ya*, 22 diciembre 1955.

²⁰ *Informaciones*, 5 octubre 1956.

donde se publicó la primera versión de la tragedia que, un par de meses después, el 14 de junio de 1956 a las 23.15h.²¹, se convirtió en una lectura escenificada en el Círculo Catalán de Barcelona, bajo la dirección de José Antonio Valdés y Alberto Laverón, con una escenografía sencilla y cierto movimiento escénico. Sin duda, las retransmisiones radiofónicas de *Las Troyanas* de 1949 ofrecían un precedente sobre cómo hacer vibrar la palabra, así como mantener el ritmo y el *páthos*. El periodista Alfredo Marqueríe firma la traducción, de la que se destacó el cuidado en mantener los ritmos del original.

En diciembre de 1955 Marqueríe publicó un artículo de prensa titulado *Una conversación con Gassmann*, donde relata la entrevista que hizo al director y actor italiano con ocasión de su visita a Madrid. Aquí subyace la razón por la que *Tiestes* llegó al público español, pues en las manos de Gassmann estuvo la primera puesta en escena de *Tiestes*:

La dificultad es uno de sus mayores acicates. Por ejemplo, [Gassmann] nos cuenta que después de haber traducido directa y personalmente *Tiestes*, de Séneca, con el mismo número de palabras que en el original latino, se sintió avasallado por los enormes y complejos problemas de presentación que entrañaba la tragedia de nuestro cordobés universal. Y, tras haber iniciado la acción con una sugestión del infierno, del que sale la Sombra de Tántalo perseguida por una de las Furias, dejó, en ocasiones, que el humo satánico bañara varias veces la escena y abriera y cerrara las acciones, por entender que los personajes son verdaderos endemoniados, y por ese impulso encadenan el pavoroso asunto que nadie, hasta Gassmann, se había atrevido a mostrar al público [...] Disponemos de medios técnicos considerables. La mecánica teatral ha conseguido avances increíbles. Hasta los sueños más inverosímiles pueden cobrar realidad en un tablado, pero entiendo – sostiene Gassmann – que lo fundamental en la creación escénica es lo humano. Calar en la vida y en sus problemas, darles dimensión conmovedora, filosófica, poética...²².

²¹ ABC, 21 abril 1956 y 13 junio 1956.

²² ABC, 28 diciembre 1955.

Una conversación con Gassmann



EL ACTOR Y DIRECTOR ITALIANO EXPLICA SU CONCEPTO DEL TEATRO Y SUS PROYECTOS

VITTORIO Gassmann, el gran actor y director italiano, el personaje, a quien no han envenado ni la popularidad ni la fama. Un caso muy poco frecuente. En el vestíbulo de ese hotel madrileño, que tiene ya pátina en la historia del reportaje y la interviú, conversamos con Gassmann aprovechando su breve estancia en España.

“Volveré aquí en la primavera de 1957 —nos dice—. No hay nada como el calor y los aplausos de este público. Quiero dar un recital en un teatro, en italiano y en castellano. Incluiré en él poesías de Antonio Machado, una de las voces más profundas de la lírica de este siglo. Y visitaré Andalucía, que, para sergilena mía, todavía no conozco, quizá porque me da miedo quedarme en ella a vivir para siempre.”

Sobre los modos y las maneras del arte escénico, Gassmann posee ideas claras y concretas. “Aparte de cada época tiene su teatro, es evidente—afirma—que cada artista aporta su personal estilo, que no es, en definitiva, sino la expresión de un temperamento. Yo—añade sonriendo—pierdo kilo y medio de peso en cada actuación. Si no me entregara enteramente a un papel, con el corazón y la cabeza, no sabría darle vida. Pero reconozco que hay grandes actores y actrices para quienes es una realidad la “paradoja del comediante”, de Diderot, y que cuanto más conservan el dominio frío de la figura que encarnan, mejor lo hacen.”

En septiembre, Gassmann iniciará de nuevo, como primer actor y director, sus actuaciones escénicas en Italia. (Al “día” va siempre en viaje de ida y vuelta.) Tras haber sido en los tabladros “Orestes”, “Edipo”, “Hamlet”, ahora quiere dedicarse al teatro actual. Montará “Los jacobinos”, de Federico Zardi, una obra italiana sobre la revolución francesa, que ha sido galardonada recientemente y en la que Gassmann tiene una gran ilusión “porque—precisa—es profunda, difícil, conmovedora y difícilísima de montar”. Esa dificultad es para el admirable realizador uno de sus mayores aceites. Por ejemplo, nos cuenta que después de haber traducido directa y personalmente “Testas”, de Séneca, “con el mismo número de palabras que en el original latino”, se sintió avasallado por los enormes y complejos problemas de presentación que entrañaba la tragedia de nuestro cordobés

universal. Y, tras haber iniciado la acción con una sugestión del infierno, del que sale la “Sombra de Tántalo” perseguida por una de las Furias, dejó, en ocasiones, que el humo satánico bañara varias veces la escena y abriera y cerrara las acciones, por entender que los personajes son verdaderos endemoniados, y por ese impulso encadenan el pavoroso asunto que nadie, hasta Gassmann, se había atrevido a mostrar al público.

“Después de habernos adiestrado en los clásicos—aunque deseo aún encarnar el “Segismundo”, de “La vida es sueño”—, me lanzo encantado a la aventura de representar obras de autores de hoy, que me harán sentir más directamente las reacciones del público. Es un buen momento, porque en Italia, después de veinte años de atonía, en los que se había roto una gran tradición teatral, ahora parece que las aguas vuelven a su cauce y que comienza a fluir una gran corriente que impulsan los autores nuevos.”

“Disponemos de medios técnicos considerables. La mecánica teatral ha conseguido avances increíbles. Hasta los sueños más inverosímiles pueden cobrar realidad en un tablado, pero entiendo—sostiene Gassmann—que lo fundamental en la creación escénica es lo humano. Calar en la vida y en sus problemas, dárles dimensión conmovedora, filosófica, poética... He ahí el trabajo reservado a las nuevas promociones de dramaturgos en todos los países para que el teatro—lejos de la trivialidad y de la ligereza y de la pereza mental de los tópicos—vuelva a ser lo que fué.”

Habla Gassmann con palabra precisa, se expresa con el rigor de un joven catedrático que explicara a los alumnos “el tema apasionante de la asignatura”. No pierde jamás su aire elegante y deportivo. Ni la sonrisa ni la frase irónica, que esmalta a veces su conversación. Pero el secreto convincente de cuanto dice está en el timbre de su voz, en ese instrumento sutil y delicado, cargado de inflexiones y matices, dócil a su voluntad, que una vez oído no puede olvidarse y que ahora va a ponerse al servicio del teatro contemporáneo tras haber hecho revivir, en geniales interpretaciones, las grandes figuras de la tragedia clásica.

Alfredo MARQUERIE

V. Gassmann.

El testigo de Gassmann (o de Marqueríe) lo recoge José Tamayo, director del Teatro Español, con su compañía Lope de Vega. Su objetivo era captar al público con las grandes obras del teatro universal con un propósito fundacional: «devolver al pueblo lo que, por tradición, era del pueblo»²³. En una época de aislamiento, el joven director quería escenificar obras importantes, según sus palabras, «con un estilo que, en el fondo, resultase una réplica de disconformidad frente a lo que era, entonces, el teatro de España», en un ambiente social que tendía a la estratificación y al conservadurismo, poco abierto, en principio, a novedades en la cartelera. El cambio radical que pretendió llevar a cabo fue el 'tamayismo', es decir, revolucionar las formas de expresión del teatro de la época por medio de la escenografía, la luz (utilizaba un sistema especial de iluminación traído de Nueva York, el *Klieg-Bross*), los figurines (se rodeó de los mejores: Emilio Burgos, Víctor María Cortezo, Manuel Muntañola y Manuel Mampaso), la música (en muchos casos compuesta original para la ocasión), el espacio vacío y los niveles superpuestos.

Tiestes llegó a Mérida en versión de J. M^a Pemán, escritor afín al régimen (que silencia a Marqueríe). Desde el 17 hasta el 22 de junio de 1956 en el marco de la VII Edición del Festival de Mérida y de los Festivales de España «la sombra de Tántalo, perseguida por las Furias, conmueve nuevamente a los *espectadores latinos*, trasladados otra vez imaginariamente a Micenas»²⁴. Una dura obra sobre el odio entre hermanos y las consecuencias de la venganza en una España que recibía *Tiestes* sin haberse recuperado todavía de las consecuencias de una guerra civil y fratricida.

De Mérida viajan con esta obra hasta hacer un total de 8 funciones y apenas seis minutos de grabación se proyectaron en todos los cines del país.

²³ *Catálogo*, 1996.

²⁴ *ABC*, 5 junio 1956.

Foco sobre el escenario.



Actor Andrés Mejuto maquillándose antes de entrar en escena.



De nuevo, cuando aparece Séneca, se vinculan las sociedades romana y española (los 'latinos'), unidas en un espacio físico común que parece romper las barreras del tiempo. Al elenco de 23 actores de la compañía se añaden cortesanos, esclavos, soldados, doncellas, el coro del sacrificio, comensales, el ballet de Alberto Lorca y el Coro y Orquesta de Radio Nacional de España, actuando en directo bajo la batuta de Odón Alonso en la *orchestra* del teatro para interpretar la música de Joaquín Rodrigo. Una función espectacular en la que el director pudo hacer realidad su idea sobre este tipo de representaciones:

Estratégicamente estos son los lugares donde pueden presenciar las representaciones mayor número de personas, de quince a veinte mil

... ¡Qué hermosura, eh! No el teatro cominero y secreto para enigmáticas minorías, sino el gran teatro universal para todos'²⁵.

El color negro domina el suelo del escenario y la ropa de los actores, cuyos ojos incluso estaban pintados de negro y blanco para resaltar el valor sombrío de la desgracia que se cierne sobre los personajes.



Vestuario, colorido oscuro y magnificencia de elenco de actores.

²⁵ ABC, 5 junio 1956.

En la representación se prescindió completamente de escenografía, sólo se utilizó el frente de escena del teatro emeritense con sus columnas desnudas y algunas guirnaldas de flores oscuras. Destaca la orquesta que empezaba en el suelo del escenario y se prolongaba hacia la orquesta del teatro: sobre ese círculo se dibujaba, en grande y negro, una inmensa greca circular bordeada de negro que encerraba dibujos de flores, en consonancia con el vestuario, sobre el que se desarrollaba la acción de la tragedia. Solamente unos asientos sobre ese gran círculo completaban el atrezo, facilitando la cercanía de los personajes en torno a lo que sería un "sitting room", con una búsqueda de los afectos familiares concentrados en un espacio muy pequeño. Esa sobriedad se compensaba con los fuegos de artificio del epílogo de la obra, con un final de llamas y humo que acompañaron la catástrofe (y que recuerda el humo infernal del montaje de Gassmann).

En cuanto a la adaptación en verso, se buscó una fidelidad mayor al texto en el Prólogo, al que Pemán dio un valor especial para que el público pudiera entender el desarrollo de la tragedia, que dividió en dos partes (con descanso intermedio). El comienzo es espectacular para atrapar al público: se introduce un coro de bailarines que danzan personificando la alegoría de "Males, Furias y Pasiones", cuyo baile fue torpe en el estreno, con abundantes e innecesarias palmas de tango.

Se trataba de 'actualizar' el mito para que pudiera ser entendido por el espectador moderno; o quizás, para que pudiera salir del espectáculo habiendo aprendido una *determinada* lección de vida (muy del gusto de Pemán); por ello, en este proyecto teatral:

el mito resulta transportado de todas maneras hacia una visión moderna de la vida [...], añade interés humano, desarraigando un poco el terrible ceño de la fatalidad [...]. El hombre moderno crea su propia fatalidad. En *Tiestes* podemos apreciar este fenómeno por la actitud que adoptamos internamente²⁶.

²⁶ *Ya*, 6 octubre 1956.



Mesa, orchestra y escenario.

Son palabras que recuerdan a la exaltación de lo humano defendido por Gassmann, pero en esta adaptación hay cierto énfasis en la responsabilidad que tiene un individuo cuando planea o ejecuta una venganza contra un hermano tras la disputa por alcanzar el gobierno, a pesar de que ese hermano regresa del exilio aparentemente perdonado por su traición. Esta tragedia de Séneca no es la más fácil de llevar a la escena (no se ha vuelto a representar)²⁷, ni tampoco desarrolla un argumento que sea grato, en principio, a un público que aplaudió tanto que hizo levantar el telón muchas veces para que Tamayo y sus actores salieran a saludar.

La violencia se plantea a través de dos personajes, dos hermanos enfrentados y claramente diferenciados (y fácilmente reconocibles entre las dos Españas de la guerra civil): Atreo es violento, tempestuoso y arrebatado; Tiestes es imaginativo, sosegado y optimista. La crítica es en general oficialista, elogiosa, casi diríamos encomiástica, con los habituales tópicos de una «gran representación teatral, versos en que se cantan el amor, el dolor, la pasión y la filosofía», pero se contraponen la calidad del espectáculo con los fallos de dramaturgia y del libreto, del que el novelista y periodista Gonzalo Torrente Ballester – quien hiciera también la crítica del *Tiestes* de Marquerie – afirma²⁸ «Pemán, por el contrario, se ha propuesto acaso escribir la tragedia que Séneca escribiría [...] La tragedia que escribiría Séneca no es la que Pemán tenía que escribir».

Torrente plantea con acierto lo que, en el fondo, sigue siendo una tensión no resuelta en este tipo de proyectos teatrales en España: la lucha entre texto escénico y texto literario, la necesidad de reescritura para que el público las pueda disfrutar, o por el contrario, realizar una adecuada traducción, fiel al original, que pueda ser llevada a la escena. Y, lo que es igualmente importan-

²⁷ En una entrevista realizada a Alberto González Vergel publicada el 14 mayo 2010 en *El Dominical* del periódico *Informaciones*, este director – formado en el TEU de Murcia en los años 40 y responsable del mítico programa *Estudio 1* en televisión – reconoce haber preparado un *Tiestes* por encargo del Teatro Romano de Mérida para el festival de 2010, una versión teatral «absolutamente fiel, en verso libre» que se ha editado pero que no llegó a la escena por falta de presupuesto.

²⁸ *Arriba*, 6 octubre 1956. Ésta es la única crítica negativa que reciben la obra y su autor. Quizás estaba amparado el escritor Torrente Ballester por el periódico para el que trabajaba, pues es excepcional encontrar una página tan crítica como

te, que el texto escénico no supla tampoco el texto dramático y su contenido. También Torrente incide en otro aspecto: la utilización del mito y del argumento de la pieza clásica de forma torticera, manteniendo el mismo título, para representar, en realidad, una obra personal e ideológicamente sesgada que en demasiadas ocasiones poco tiene que ver con su supuesto original y cuyo autor lo utiliza como medio para que el público acuda al teatro.

Destaco de esta representación la ingeniosa reflexión sobre el argumento de *Tiestes* y las cartillas de racionamiento, todavía en el recuerdo de los españoles:

Tyestes y Atreo, pese a ser hermanos, se llevan bastante mal [...]; Tyestes es un optimista bárbaro, y Atreo un reflexivo. Con estos ingredientes – y un poco de Séneca, ¿por qué no decirlo? – don José María Pemán ha compuesto una auténtica tragedia con racionamiento. Porque el hecho de que Tyestes, al final, acepte un banquete escasamente aceptable, sólo puede justificarse por el recuerdo de aquellos tiempos en que la cartilla era superior a todo [...]»²⁹.



Ensayo de Tiestes en el teatro.

esta columna desde el año 1939. Incluso incide en el mal uso de la palabra 'progenie' en ocho ocasiones, cuyo significado copia del diccionario, y se permite párrafos como «El patinazo sería grave en mí, modesto periodista, pero lo es muchísimo más en el señor Pemán, de la Real Academia de la Lengua, cuya presidencia ocupó durante algunos años. Le ruego que consulte el diccionario, en cuya redacción supongo que habrá colaborado. Si me equivoco, no volveré a escribir en el resto de mi vida [...]».

²⁹ Manuel Pombo Angulo escribe su ingeniosa crónica el 6 de octubre tras asistir al Ensayo General de *Thyestes* en su columna del periódico *La Vanguardia: Mundo y mundillo teatral*.

3. Desde la década de los 70 a la actualidad (2022)

Son *Fedra*, *Edipo* y *Troyanas* las otras piezas de Séneca que se han escenificado, también en versiones libres y no siempre por parte de compañías profesionales³⁰. Pero, sin duda, es *Medea* el título favorito de las compañías, pues encontramos una puesta en escena por década, después del silencio hasta 1971: esa madre abandonada, despechada y vengativa ha subido al escenario, con representaciones profesionales en 1971, 1983, 1998, 2000, 2002, 2004, 2012, 2015, 2018, si bien pocas veces el texto que se ha representado es atribuible a Séneca (son versiones libres o mezcladas con las *Medeas* de Eurípides, Corneille, Anouilh o Müller). En manos de compañías no profesionales, además, se ha representado en 1995, 2009, 2010 y 2020.

Destaco el proyecto *Teatro de la Ciudad* en el Teatro de la Abadía de Madrid (abril 2015)³¹. Los directores emprendieron (otra vez) un ciclo de teatro clásico precedido de conferencias *ad hoc*, con la intención de que los ciudadanos conocieran obras que permitan la reflexión y el acceso a la cultura. La tríada elegida fue la que se ha ido representando durante el siglo XX: *Edipo*, *Antígona* y *Medea*, si bien fue la de Séneca la elegida (y no la de Eurípides, representada en España hasta la extenuación).

Esta *Medea* llegó de nuevo ante el público en una versión libre del texto de Séneca a partir de la traducción del filólogo clásico J. Luque Moreno, con la famosa actriz Aitana Sánchez Gijón encarnando a la bárbara expatriada. Se repite – pero como iniciativa privada – el esquema aquel de 1933.

Como expresó el director, Andrés Lima, en el dossier de presentación del proyecto teatral

me da miedo Medea y sin embargo no puedo dejar de mirar... [Séneca] habla de una manera más moderna, porque trabaja desde el centro del dolor de una persona a la que el amor prácticamente la lleva a la destrucción... Y también está clara la reivindicación de la mujer, del poder de decisión de la mujer.

³⁰ GONZÁLEZ-VÁZQUEZ 2020, 824-9.

³¹ GONZÁLEZ-VÁZQUEZ 2016, 114-7.

Sin duda, personaje de moda en los escenarios de este tercer milenio en paralelo a las numerosas leyes estatales que han avanzado en la protección de los derechos femeninos en el ámbito de la Violencia de Género, igualdad laboral y protección de los menores.

Después de triunfar en Madrid, también estremeció al público del Festival Internacional de Teatro de Mérida en julio de 2015, unos días después de que ese teatro romano recibiese también una *Medea* grecorromana, con dramaturgia de Vicente Molina Foix y dirección del famoso director José Carlos Plaza, a la que puso cuerpo la aún más famosa actriz Ana Belén³². Como escribió el director en la presentación de la obra para el público en el Festival:

expatriada a un lugar extraño, a un mundo más avanzado, menos puro, más racional, Medea es traicionada. A partir de ese momento Medea trasgrede la norma de ese orden masculino. Actúa realizándose como ser. Corta la estirpe del hombre y amputa su esencia como madre, como cortó la de hija y hermana, y así equilibrar su propia entidad de ser. La sangre del hijo regará la tierra y creará nuevos seres no contaminados por la mentira y la traición. Dos mundos encontrados incapaces de entenderse. Y se produce el desorden, el quebrantamiento de un *status* por quien no tolera ni siquiera comprende la traición y mucho menos las mezquinas razones a ella conducen.

Las puestas en escena no difieren de los montajes de décadas anteriores, pues inciden en la violencia sobre los niños para alcanzar un clímax final y un discurso racional en las decisiones de la heroína, que es encarnada por actrices famosas en las que recae el peso del espectáculo.

Estrenando la década actual, *Las Troyanas* de Séneca se representaron por primera vez en la primavera de 2021, pocos meses después del éxito de la obra homónima de Eurípides.

«Séneca habla del alma de esas mujeres luchadoras que, aún hoy, siguen luchando y defendiendo su libertad interior»: otra vez encontramos la ecuación entre lo institucional, lo español y el tragediógrafo romano, pues la obra la representó parte del elen-

³² CALVO en prensa.

co de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en su teatro de la Comedia en la calle Príncipe, que hasta ese momento sólo había estrenado repertorio clásico español, bajo la dirección de Adriana Ozores³³ y en versión de Ángeles González-Sinde³⁴. La justificación para incluir este título son los orígenes hispanos de Séneca (otra vez) y su influencia en la literatura dramática española:

Sabemos que el origen del teatro occidental, tal y como lo conocemos hoy, se remonta a más de dos mil quinientos años atrás. La conexión de nuestra literatura con la cultura clásica es infinita y durante el Barroco se harán más evidentes aún las raíces con los mitos fundacionales europeos. Los autores del Siglo de Oro se zambullirán fascinados en la lectura de sus predecesores grecolatinos. Terencio, Plauto y, muy especialmente, Séneca serán sus autores de referencia. Es importante que la Compañía Nacional de Teatro Clásico se abra a ese repertorio. En él encontraremos los orígenes de muchos de los caminos que nuestra dramaturgia va a recorrer. Entre las obras de Séneca, *Las troyanas* claman para volver a nuestros escenarios por su fuerza y contemporaneidad.

La elección de este título radica en la interpretación feminista que se le ha dado a esta obra, en palabras de la directora, «motor y bandera de gran parte del movimiento feminista hasta nuestros días»: el elevado número y circunstancias de los personajes femeninos han sido un marco fácil para reivindicar los derechos y necesidades de las mujeres, y no sólo sus penurias como prisioneras de guerra, como se ha insistido en la prensa, aunque alguna afirmación en la promoción del espectáculo me parece un tanto aventurada:

El texto es muy femenino en el sentido de que presenta mujeres que viven en una especie de incapacidad de movimiento y de lucha pero, gracias a la fuerza de Hécuba y el desarrollo que ha tenido su figura a lo largo de todo el movimiento feminista, las empuja hasta

³³ Reconocida actriz, Medalla de Oro al mérito en las Bellas Artes, que se ha estrenado como directora con esta producción.

³⁴ Que, según la forma de proceder desde las versiones para la escena de los clásicos de J. M^a Pemán, no señala cuál es el texto o traducción sobre la que hace su versión, sin que haya constancia de que lo haya hecho traduciendo ella misma desde el latín y adaptándolo después para la puesta en escena.

nuestros días. Es probable que hiciera falta la caída de Troya, de ese paradigma, esa forma de entenderse todo – incluidas a nosotras –, para que pudiéramos dar el salto a la conciencia de quiénes somos, cuáles son nuestros derechos, etc. [...]. Además, veremos en qué situación están esas mujeres para Séneca que, con un amor infinito, tuvo una relación buenísima con ellas, empezando por su madre, su tía, su propia esposa... una relación inmejorable con lo femenino. Y ese revulsivo, ese ‘encuentro’ con la venganza de lo femenino a través de Hécuba [...]³⁵.

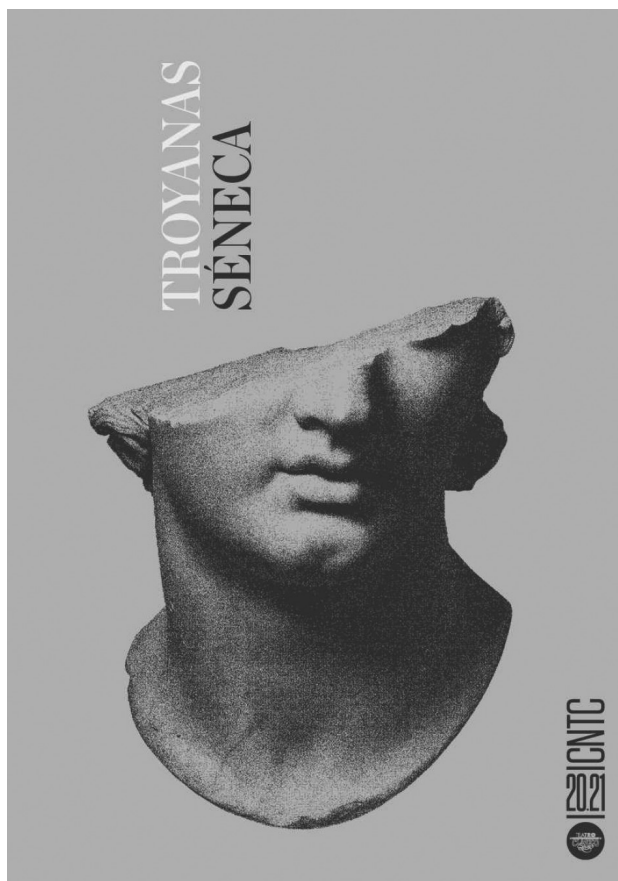
Al tema del feminismo se añaden como elementos importantes sobre los que pivota la obra la arbitrariedad del poder y la actitud del vencedor sobre el vencido, en una suerte de reivindicación de los derechos humanos en un momento en que llegan a Europa (y a España) tantos migrantes huidos de lugares con conflicto bélicos.

La directora ha sabido superar los problemas de las representaciones de Séneca para hacer una ‘auténtica tragedia’ (y no un melodrama), porque ha sido capaz de inundar de emoción y expectación al público asistente: eliminación de la distancia y de la carga ritual; reducción de los parlamentos retóricos en favor de los diálogos (que ha dinamizado porque se han aligerado los monólogos del original); movimiento del coro como una coreografía (ha contado con Jon Maya para esta labor), pues el grupo de víctimas recorren el escenario, al que se unen o del que salen los personajes cuando les toca hablar; uniformidad en la calidad artística de la protagonista (Pepa Pedroche) y el resto de intérpretes; carácter anacrónico de la acción, reforzada por la escenografía, el vestuario y la música compuesta para la ocasión.

Filosofía a pie de calle con personajes que sienten, padecen y piensan; personajes reales, reconocibles, sin estridencias ni retóricas, mujeres transgresoras que se liberan del sometimiento que padecen defendiendo su libertad interior. Personajes de Séneca para la España que quiere ser en el siglo XXI³⁶.

³⁵ <http://revistateatros.es/entrevistas/entrevista-a-adriana-ozores-por-troyanas_4146/> (último acceso: 4 febrero 2023).

³⁶ Vídeo promocional: https://www.youtube.com/watch?v=8517mMEji_I (último acceso: 4 febrero 2023).



Cartel promocional.

5. Conclusiones

Hay una marcada relación entre el origen hispano del tragediógrafo y su llegada a la escena para reivindicar una tragedia 'muy nuestra' distinguida de la tragedia de autores griegos. Bajo este marchamo 'hispanico' empezó la primera obra que se representó en 1933 y finalizó la última pieza de Séneca en subir a los escenarios españoles, *Las Troyanas*, interpretada por la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 2021.

Con la primera representación de Séneca en 1933 se inicia por primera vez en España la costumbre de que las representaciones

de teatro clásico antiguo se financian a nivel estatal y no solamente por iniciativa privada; con la llegada de la financiación de la dictadura franquista los montajes se integran en la ideología del estado y, desde entonces hasta hoy, se mantiene la identificación ideológica de la dirección de la tragedia o de la actualidad social con la puesta en escena de Séneca.

La obra de Séneca es una oportunidad para la experimentación por el hecho de no ser un autor representado. Es un autor de repertorio para las compañías de teatro universitario, que iniciaron la llegada de *Fedra* a las tablas, título que representarán después las compañías profesionales.

Medea es la gran triunfadora en la escena, si bien pocas veces ha sido la de Séneca. En muchas ocasiones es la obra de Eurípides – a la que se ha añadido pasajes de Ovidio y de Apolonio de Rodas – con el asesinato en escena de los niños, elemento distintivo de la obra romana respecto de la griega (entre otros) y de monólogos ‘rationales’ de los personajes, que son, para los directores, más cercanos al público de hoy.

Se ha optado por dramaturgias que siguen un texto de carácter filológico (representaciones ‘arqueológicas’) y otras que son ‘libres’, añadiendo textos de otros autores (antiguos o contemporáneos), aunque las obras sean publicitadas como senequianas. Séneca es un autor para el que los directores buscan un libreto preparado para la ocasión, si bien en contadas ocasiones se indica expresamente cuál es el nombre del filólogo que firma la traducción en origen que sirve como base de la dramaturgia como si Séneca (y los otros autores) hubiesen escrito en español.

La llegada de Séneca a los escenarios en el s. XXI está relacionada con los movimientos a favor de los derechos humanos y de las mujeres, que se relacionan con el contenido filosófico y la interpretación de su obra, que han dado un impulso importante en el conocimiento del autor entre el público y que abre nuevas vías de propuestas escénicas.

Desde la primera vez que se representó profesionalmente una tragedia de Séneca en España (1933), se insiste en la relación en-

tre la obra y su justificación histórico-social en el contexto contemporáneo. Parece que la belleza y el interés de la obra de Séneca no es suficiente para emprender una puesta en escena.

Sus obras siempre han tenido una excelente acogida por parte del público, que no se extraña de que una obra del cordobés universal llene su vida durante la hora y media del espectáculo. Nuevos retos para nuevas direcciones.

CARMEN GONZÁLEZ-VÁZQUEZ
Universidad Autónoma de Madrid
carmen.gonzalez@uam.es

ENGLISH TITLE

Seneca on the Modern Spanish Stage

ABSTRACT

We present an overview of the most important performances of Seneca's tragedies in Spain, from the first (1933) to the last (2021), evaluating aspects related to the text, the dramaturgy, the directorial decisions, the socio-historical and cultural context, the audience's reception.

KEYWORDS

Seneca — XX-XXI Centuries — Spain — Performances

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA SASTRE J., *Antecedentes republicanos de los teatros nacionales*, en *Historia de los teatros nacionales (1939-1962)*, Madrid 1993.
- BAJO MARTÍNEZ M.J., *El teatro universitario en Sevilla, 1940-1990 (Tesis doctoral inédita)*, diss. Sevilla 2016.
- BAJO MARTÍNEZ M.J., *José Tamayo y el T.E.U. de Granada*, «Anales», 29-30, 2018, 77-96.
- BALASKAS V., *Collective memory and Spanish cultural politics: the revival of the Roman theatre of Merida (1910-35)*, «CRJ» 12.4, 2020, 470-85.
- CALVO P., *Miradas contemporáneas a un mito clásico: dos reescrituras de Medea, en Otros circuitos teatrales en el siglo XXI*, Madrid (en prensa).

- GONZÁLEZ-VÁZQUEZ C., *The Performances of Greco-Roman Plays in Spain (1933-1950)*, «CRJ» 73, 2015, 491-515.
- GONZÁLEZ-VÁZQUEZ C., *Un recorrido con los clásicos griegos y romanos por la escena Española*, ADE-Teatro 2016, 105-17.
- GONZÁLEZ-VÁZQUEZ C., *Adrià Gual y los comienzos de las escenificaciones modernas de los clásicos en España*, en *Clásicos en Escena Ayer y Hoy*, Coimbra 2019, 251-74.
- GONZÁLEZ-VÁZQUEZ C., *La recepción teatral de Séneca en España*, en *Diccionario de la recepción teatral en España*, Madrid 2020 (2 vols.).
- GONZÁLEZ-VÁZQUEZ C., *Clásicos en la onda. Las retransmisiones de teatro clásico en la radio española*, Madrid, ed. Dykinson (en prensa).
- LEAL J., *Seis Medeas para una actriz: Núria Espert en El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, Bari 2006, 285-300.
- LÓPEZ LÓPEZ A., POCIÑA PÉREZ A., *Visión de Medea a lo largo de una vida. Entrevista por Aurora López y Andrés Pociña*, en *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada 2002, vol. II, 1229-72.
- MORENILLA TALENS C., *La tragedia griega en la renovación de la escena en España*, en *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, Bari 2006, 431-84.
- MONLEÓN J., *Mérida: los caminos de un encuentro popular con los clásicos greco-latinos*, Mérida 2004.
- POCIÑA PÉREZ A., *Unamuno y la Medea de Séneca (1933)*, en *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada 2002, vol. II, 887-96.
- POCIÑA PÉREZ A., *Motivos del éxito de un mito clásico en el siglo XX: el ejemplo de Medea*, en *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, Bari 2006, 515-32.
- V.V.A.A. *Catálogo de la exposición 50 años de teatro: José Tamayo (1946-1996)*, Museo del Teatro de Almagro, Almagro 1996.