JAVIER HUERTA CALVO (ED.)

FUENTE OVEJUNA (1619-2019)
PERVIVENCIA DE UN MITO UNIVERSAL

CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2019

FUENTE OVEJUNA (1619-2019)
PERVIVENCIA DE UN MITO UNIVERSAL

EDICIÓN AL CUIDADO DE
JAVIER HUERTA CALVO

COORDINACIÓN DE TEXTOS
MAŠA KMET

Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA)
Colección «Batihoja», 62

Consejo editor:

Director: Victoriano Roncero (State University of New York-SUNY at Stony Brook, Estados Unidos)
Subdirector: Abraham Madroñal (CSIC-Centro de Ciencias Humanas y Sociales, España)
Secretario: Carlos Mata Induráin (GRISO-Universidad de Navarra, España)

Consejo asesor:

Wolfram Aichinger (Universität Wien, Austria)
Tapsir Ba (Université Cheikh Anta Diop, Senegal)
Shoji Bando (Kyoto University of Foreign Studies, Japón)
Enrica Cancelliere (Università degli Studi di Palermo, Italia)
Pierre Civil (Université de le Sorbonne Nouvelle-París III, Francia)
Ruth Fine (The Hebrew University-Jerusalem, Israel)
Luce López-Baralt (Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico)
António Apolinário Lourenço (Universidade de Coimbra, Portugal)
Vibha Maurya (University of Delhi, India)
Rosa Perelmuter (University of North Carolina at Chapel Hill, Estados Unidos)
Gonzalo Pontón (Universidad Autónoma de Barcelona, España)
Francisco Rico (Universidad Autónoma de Barcelona, España / Real Academia Española, España)
Guillermo Serés (Universidad Autónoma de Barcelona, España)
Christoph Strosetzki (Universität Münster, Alemania)
Hélène Tropé (Université de le Sorbonne Nouvelle-París III, Francia)
Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid, España)
Edwin Williamson (University of Oxford, Reino Unido)

Este libro se publica es uno de los resultados del Proyecto i + d FFI 2015-66393-P. Historia Del Teatro Español Universitario (TEU). Primera Etapa (1939-1950), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Impresión: Ulzama Digital.
© De los autores

ISBN: 978-1-938795-60-2
Depósito Legal: M-36894-2019
New York, IDEA/IGAS, 2019

FUENTE OVEJUNA GITANA: UN CLÁSICO DESDE LA JUSTICIA SOCIAL[1]

Julio Vélez Sainz
Instituto del Teatro de Madrid / Universidad Complutense de Madrid

De todos nuestros clásicos, *Fuente Ovejuna* es uno de los más dúctiles para interpretaciones políticas y sociales pues, posiblemente debido a las propias presiones sociales del momento, Lope puede en ella fácilmente presentar una lectura adulatoria de la monarquía, del poder municipal, de la proto-burguesía de la mesta o del poder popular, mientras que, a la par, presenta una lectura crítica del Comendador de Calatrava, Fernán Gómez de Guzmán, que contrapuntea con una endulzada del Maestre de Calatrava, Rodrigo Téllez Girón, pues era antepasado del duque de Osuna, a quien cortejaba el Fénix[2]. A la par, como vemos en el trabajo de Guillermo Gómez presente en el volumen, *Fuente Ovejuna* cierra la

[1] Este trabajo se inserta en los objetivos investigadores del Instituto del Teatro de Madrid, del Seminario de Estudios Teatrales y de los proyectos «CARTEMAD: Cartografía digital, conservación y difusión del patrimonio teatral del Madrid contemporáneo» (H2019/HUM-5722) y «Primer Teatro Clásico Español (PTCE): Plataforma para la investigación textual y escénica del Teatro Español del XVI (1496-1542)» (FFI2015-64799-P).

[2] Véase la introducción de Juan María Marín (ed. 27), recordemos, con la magnífica biografía de Antonio Sánchez Jiménez en la mano, que Osuna le envió el «milagro» de quinientos ducados el año siguiente de la publicación de la obra en la *Dozena* en 1619 (Sánchez Jiménez, 2018, p. 273).

parte *Dozena* de sus obras, a partir de las cuales el Fénix incluirá datos sobre la representación y dedicatorias, ¿no serían quizá estos datos importantes ya en *Fuente Ovejuna*? ¿Quizá esto resolviera la fuerte presencia de personajes femeninos importantes (Laurencia, Jacinta y la Reina Isabel)? ¿Querría estar dedicada al duque de Osuna, a los reyes, a los herederos de la mesta? *Fuente Ovejuna* es, de cualquiera de las maneras, material incandescente.

En su recuperación del texto, Marcelino Menéndez Pelayo la denominaría como «la obra más democrática del teatro castellano» que resulta en «una orgía de la venganza popular, una furiosa saturnal demagógica»[3]. Como destacan los trabajos de Suzanne Byrd[4], Alberto Castilla[5] y Luciano García Lorenzo[6], y es evidente a lo largo de este volumen, un buen número de teatreros de renombre internacional como Manuel Bueno y Valle-Inclán (1903), Cipriano Rivas Cherif, *La Barraca* de Federico García Lorca (1933), y la compañía Xirgu-Borràs, han realizado lecturas políticas de la obra. Si en *Teatros nacionales republicanos* David Rodríguez-Solàs muestra cómo la República se apropió de ella para conformar un gran teatro nacional[7], Víctor García Ruiz en su gran trabajo sobre Felipe Lluch nos recuerda que el régimen franquista también[8]. Francisco Florit Durán resume: «unas veces el Fénix es el adalid de una España imperial y nacional-católica, y otras, en cambio, Lope es el poeta popular y revolucionario, trasunto de un pueblo oprimido y avasallado por los nuevos señores feudales»[9]. De igual modo, en el Chile de 1970 Isadora Aguirre utilizó la obra como medio para la crítica de régimen de Pinochet o de la Rusia soviética, de modo que se atribuía a Lope la promoción de una alianza entre la monarquía y las masas, cuyo enemigo común era la nobleza[10]. De hecho, es la obra de carácter político con mayor número de

[3] Menéndez Pelayo, 1949, pp. 176-177.
[4] Byrd, 1984
[5] Castilla, 1999, pp. 235-278.
[6] García Lorenzo, 2010, pp. 107-124; 1999, pp. 85-105.
[7] Rodríguez-Solàs, 2014.
[8] García Ruiz, 2010.
[9] Florit Durán, 2000, p. 107.
[10] Weiner, 1982, pp. 167-223. La versión de Manuel Bueno y Valle-Inclán tiene un buen estudio de Antonio Gago Rodó (1997); para la de Lorca, Teresa Kirschner (1977); para la chilena de Isadora Aguirre, Christopher Weimer (2001, pp. 234-249); para el Lope en la Rusia Zarista, Weiner (1982, pp. 167-223). Una revisión general de la puesta en escena de *Fuente Ovejuna* puede encontrarse, además de en este volumen, en el trabajo de Teresa Kirschner (1977).

puestas en escena de nuestro Siglo de Oro y es miembro de lo que Elena García-Martín denomina la triada «militante» de obras áureas junto a la *Numancia* cervantina y *El alcalde de Zalamea*, de Calderón (2004).

En los últimos años contamos con un número inmanejable de puestas en escena. En la base de datos del Centro de documentación teatral se encuentran 32 en teatros públicos desde 1944 (<teatro.es>). En un trabajo muy reciente, Sergio Adillo Rufo[11] analiza las puestas en escena de los últimos quince años desde un prisma brechtiano. Estas incluyen la versión de Juan Mayorga para el Teatre Nacional de Catalunya dirigida por Ramon Simó (2005), la de Alberto Conejero de la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico, dirigida por Javier Hernández-Simón, la de los extremeños Samarkanda, *Chrónica de Fuente Ovejuna*, con dirección de José Carlos Plaza (2007), la del *The Cross Border Project* titulada *De Fuente Ovejuna a Ciudad Juárez* con una dramaturgia del autor del artículo y dirección de Lucía Miranda (2010), *Fuente Ovejuna. Breve tratado sobre las ovejas domésticas*, de Obskené, dirigida por Ricard Soler en el Institut del Teatre del Castillo de Montjuïc en Barcelona (2012) y la versión a la que le presto mi atención: la de Atalaya/Territorio Nuevos Tiempos (TNT), dirigida por Pepa Gamboa.

¿Por qué destacar la versión de Atalaya/TNT? Si, como se ve en el presente volumen, la mayoría de las puestas en escena mencionadas se insertan dentro de la tradición interpretativa que dota a *Fuente Ovejuna* de una lectura política derivada de la conformación social (progresista/conservador, izquierdas y derechas), en este lugar, se evita esto mientras que se enmarca de manera consciente o inconsciente en los estudios de género, raza y subalternidad. En esta tradición podríamos destacar las producciones de Emilio Hernández, director del Centro Andaluz de Teatro, y George Ibrahim, director del Teatro Al-Kasaba, responsables de la *Fuente Ovejuna* exclusivamente femenina que se estrenó en enero de 1998 en el teatro Central de Sevilla[12], en *De Fuente Ovejuna a Ciudad Juárez* de *The Cross Border Project* con mujeres mexicanas sobre los feminicidios de Ciudad Juárez en 2010[13], o la actual versión de Ignacio García y José Gabriel Antuñano López en Costa de Marfil con una gran

[11] Adillo Rufo, 2018.
[12] Ginart, 1999.
[13] Adillo Rufo, 2018.

presencia de la mujer y de la tradición de las Griot[14]. La de Gamboa es, en concreto, una obra que sigue libremente corrientes del teatro del oprimido y de justicia social.

Atalaya, compañía del conocido productor sevillano Ricardo Iniesta, está situado justo enfrente del poblado gitano de El Vacie, en el Norte de Sevilla, al otro lado del cementerio de San Fernando, el cual data de 1932. Frente a casos más conocidos como el de las famosas *3.000 viviendas*, los moradores no son de origen local sino, en muchos casos, de Portugal, por lo que no poseen las mismas raíces culturales que los otros gitanos. TNT es el laboratorio teatral conjunto que poseen, que ha apoyado a varios directores con proyectos propios. Pepa Gamboa, quien ya había trabajado con personas en riesgo de exclusión social en varias ocasiones, es una de las más interesantes. TNT adquirió una cierta notoriedad con su versión de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, que ganó diez premios nacionales y europeos de buenas prácticas e incorporación social. Gamboa bebe de las mismas tradiciones teatrales que otorgan una función de responsabilidad cívica a los teatreros como formadores de ciudadanía. Desde su punto de vista, el teatro es una manera de visibilizar a los menos privilegiados. La materia social de las actrices es absolutamente subalterna. Como indica la directora:

> Las mujeres del poblado tienen, en efecto, prácticamente una triple marginación: por un lado, son mujeres; por el otro, son gitanas; finalmente, son mujeres gitanas portuguesas, con lo que ello conlleva dentro de la propia sociedad gitana (entrevista personal, anexo I).

La *Fuente Ovejuna* de Gamboa deriva de varias tradiciones teatrales que han entendido que, en cuanto arte (escénica), el teatro tiene una responsabilidad cívica en la que la formación de ciudadanos es primordial; y esta formación pasa ineludiblemente por la apuesta por el teatro como medio de alfabetización. Corrientes europeas de teatro político surgidas, sobre todo, al albur de los modelos de Erwin Piscator y de

[14] Me refiero a *Fuente Ovejuna, el valor de las mujeres*, una dramaturgia de José Gabriel López Antuñano con dirección de Vagba Oboud de Sales y Luis Marqués. Como indican en el programa: «El tema sobre el que se ha trabajado fundamentalmente es la dignidad de la mujer y la igualdad de esta en relación con el hombre (de hecho, el reparto de esta versión, respetuosa, está integrado por cuatro mujeres y cuatro hombres)». Ver el enlace en la página web del festival de Almagro 2019: <http://festivaldealmagro.com/es/programacion-festival-almagro-completa/188/Fuente Ovejuna-el-valor-de-las-mujeres/>.

Bertold Brecht o, en el caso español, de las Misiones Pedagógicas o del Teatro del Pueblo, enfatizan la función social del teatro y su capacidad de crear sujetos críticos desde talleres teatrales[15]. A la par, hay una interesante corriente latinoamericana, el teatro del oprimido de Augusto Boal o la pedagogía del oprimido de Paulo Freire, que procura la toma de conciencia de los actores, técnicos y público con el fin de formarlos críticamente, lo que pasa, necesariamente, por su alfabetización. Algunas de estas ideas se vinculan con el teatro popular, los teatros de agitación y propaganda, o el psicodrama[16]. En efecto, la pedagogía del oprimido mantiene que

> la alfabetización, por todo esto, es toda la pedagogía: aprender a leer es aprender a decir su palabra. Y la palabra humana imita a la palabra divina: es creadora. La palabra se entiende aquí como palabra y acción; no es el término que señala arbitrariamente un pensamiento que, a su vez, discurre separado de la existencia. Es significación producida por la «praxis», palabra cuya discursividad fluye en la historicidad, palabra viva y dinámica, y no categoría inerte y exánime. Palabra que dice y transforma el mundo[17].

Con el teatro del oprimido se pretende que los participantes reflexionen sobre las relaciones de poder mediante la exploración y representación de historias entre opresores y oprimidos, a las que el público asiste y participa de la pieza. Las obras teatrales son construidas en equipo, a partir de hechos reales y de problemas típicos de una comunidad,

[15] Rey Faraldós, 1992, pp. 153-164.

[16] Basado en Freire, Augusto Boal desarrolló la teoría, la estética y la técnica del teatro del oprimido durante su exilio político entre los años 1971 y 1986 en Argentina y Perú principalmente, «para otorgar la palabra a las clases oprimidas y a todos aquellos quienes son oprimidos en el interior de estas». El teatro del oprimido es una formulación teórica y un método estético, basado en diferentes formas de arte y no solamente en el teatro. Reúne un conjunto de ejercicios, juegos y técnicas teatrales que pretenden la desmecanización física e intelectual de sus practicantes y la democratización del teatro. Tiene por objetivo utilizar el teatro y las técnicas dramáticas como un instrumento eficaz para la comprensión y la búsqueda de alternativas a problemas sociales e interpersonales. Se trata de estimular a los participantes no-actores a expresar sus vivencias de situaciones cotidianas de opresión a través del teatro. Desde sus implicaciones pedagógicas, sociales, culturales, políticas y terapéuticas se propone transformar al espectador —ser pasivo— en *espect-actor*, protagonista de la acción dramática —sujeto creador—, estimulándolo a reflexionar sobre su pasado, modificar la realidad en el presente y crear su futuro (Boal, 1980).

[17] Freire, 1995, p. 26.

tales como la discriminación, los prejuicios, la violencia, la intolerancia y otros. Este teatro es, ante todo, un espacio de acción que se vale de las técnicas de representación con el propósito de analizar y proponer soluciones de cambio ante la opresión que bajo distintas formas sufren los individuos y las comunidades:

> La meta del teatro del oprimido no es llegar al equilibrio tranquilizador, sino al desequilibrio que conduce a la acción. Su objetivo es dinamizar. Esto se consigue a través de la acción concreta, en escena: ¡el acto de transformar es transformador! Transformando la escena me transformo[18].

Gamboa no considera su teatro necesariamente un teatro de los oprimidos y, en efecto, no utiliza muchas de las técnicas de este. Al contrario que en otras expresiones de teatro político, Gamboa no se desplazó a El Vacie e hizo allí los talleres y la representación de la obra (como hacía Boal), sino que hacía ejercicios con los habitantes del poblado en una primera fase y, en una segunda, y toda vez que tenía escogidas a las actrices, las sacaba del poblado. Dados los lazos sociales y las obligaciones familiares de las actrices, que madrugan para ir al mercadillo, era preciso separarlas de sus maridos, hijos y demás presencia masculina para que pudieran tener la oportunidad de vivir una experiencia externa a su casa. Las familias aceptaban gustosas, sobre todo, por los réditos económicos que iban a recibir. Gamboa escogió las siguientes actrices *amateur*: Rocío Montero Maya, Lole del Campo Díaz, Carina Ramírez Montero, Sandra Ramírez Montero, Ana Jiménez, Pilar Ramírez, y Rocío Rivas Flores «Puny»[19]. A estas mujeres acompañan actores profesionales, Mar-

[18] Boal, 2004, p. 95. Desde su primera sistematización en 1970 con el teatro periodístico o «de Urgencia» ha ido creciendo y desarrollando nuevas técnicas que han dado lugar a estas modalidades teatrales: Teatro invisible, teatro de la imagen, teatro foro, teatro terapéutico, teatro legislativo, y, finalmente estética del oprimido. Por eso actualmente es un sistema estético y práctico que representa «la integración de teatro, terapia, activismo y educación» (Schutzman y Cohen-Cruz, 2002, p. 15). Vieites García ha conectado en varias ocasiones el teatro del oprimido de Boal y la pedagogía de Freire con una buena puesta a punto (2013, pp. 493-508; 2014, pp. 77-101; 2015, pp. 85-113). Rogelio Miñana ha realizado varios interesantes trabajos sobre la utilización de *Don Quijote* en obras que beben de los parámetros de Boal (2011, 2016); véase ahora mi trabajo de 2018.

[19] A continuación reproducimos la ficha que tenemos en la base de datos teatro.com de la *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega dirigida por Pepa Gamboa (TNT/Atalaya). Información general, Fecha: Del 20 al 29 de enero de 2017. Sala: Teatro Español - Sala Principal. Dirección: Plaza Santa Ana. Calle Príncipe 25. Ficha artística. Dirección: Pepa Gamboa. Elenco: Rocío Montero Maya, Lole Del Campo Díaz, Carina Rámirez

ga Reyes en el caso de *La casa de Bernarda Alba* y Beatriz Ortega Chamorro y David Montero en el caso de *Fuente Ovejuna*[20]. El trabajo de las actrices *amateur* viene sabiamente contrapuntado por el de los actores profesionales, de etnia no gitana. Reyes (la Poncia), Ortega y Montero (el comendador) llevan gran parte del peso de la producción y ayudan a mantener el verso a lo largo de la obra. Se trata de un teatro sufrido y coral donde es difícil que no se note el contraste entre los profesionales y los *amateurs*, lo que, curiosamente, se puede reivindicar como uno de sus logros.

Un aspecto a destacar en la adaptación es la supresión de todos los personajes masculinos menos el comendador. Si en la anterior *La casa de Bernarda Alba* el propio texto indicaba la ausencia de personajes masculinos, en *Fuente Ovejuna* esto se debe a una actuación del hipotexto original. El único personaje masculino que queda es, claro, una amenaza para el bienestar de las habitantes del pueblo. La obra queda enmarcada dentro de una situación utópica femenina cercana a los gineceos clásicos. A la par, esta transmutación y feminización de la obra presenta una clara transgresión a la estructura patriarcal que estaba presente en el original. Recordemos que Laurencia llama a rebato a los hombres de honor por medio de dudar de su masculinidad. Esta sección del parlamento ha sido sesgada precisamente en la adaptación de modo que permite a la actriz que hace de Laurencia desguarnecerse de la carga poética que tiene. De todo el monólogo se mantienen específicamente esta:

> Mis cabellos ¿no lo dicen?
> ¿No se ven aquí los golpes
> de la sangre y las señales?
> ¿Vosotros sois hombres nobles?

Montero, Sandra Rámirez Montero, Ana Jímenez / Pilar Ramírez, Rocío Rivasflores, Beatriz Ortega Chamorro, David Montero. Voz en *off*: Iñaki Gabilondo. Colaboración especial: Pedro G. Romero. Ficha artística. Dramaturgia: Antonio Álamo. Ayudante de dirección: Joaquín Galán. Asesoramiento Artístico: Pedro G. Romero. Diseño de espacio escénico: Antonio Marín. Vestuario: Maite Álvarez. Iluminación: Alejandro Conesa. Sonido: Emilio Morales. Coordinación Técnica: Alejandro Conesa. Regiduría: Joaquín Galán. Fotografías: Félix Vázquez.

[20] *La casa de Bernarda Alba* tiene un vídeo promocional en <https://vimeo.com/32785411>. El teaser de Fuente Ovejuna se puede ver en <http://www.atalaya-tnt.com/programacion/Fuente Ovejuna/>. La situación de las gitanas ha generado atención de varios programas de televisión. Se puede ver el programa «Solidarios» en <https://www.youtube.com/watch?v=ztDurCMPHes>.

¿Vosotros padres y deudos?
¿Vosotros, que no se os rompen
las entrañas de dolor,
de verme en tantos dolores?
Ovejas sois, bien lo dice
de *Fuente Ovejuna* el nombre (vv. 1761-1770).

Que se salpica con preguntas anteriores por parte de Juan Rojo «Hija mía», «¿Por qué, mis ojos, por qué?», «¿De dónde vienes?». El resto de las actrices rodean a Laurencia y le ayudan a mantener partes del monólogo. El acto de violencia del comendador a Laurencia y la respuesta de esta están enmarcados en un discurso contemporáneo sobre violencia machista. De hecho, la violencia sobrevuela toda la obra y los intercambios entre hombres y mujeres. Al igual que en el teatro-documento, las actrices sirven como «expertos» que indican al espectador sobre su contexto y costumbres vitales[21]. En lugar de intercambios neoplatónicos sobre las causas del amor, en la primera jornada vemos una serie de menciones sobre los hombres gitanos («Los hombres si no te la meten a la entrada, te la meten a la salida», «Para mí no existe el amor. Cuando lleves 17 años casada, dímelo tú a mí»). A veces sustituyen versos de la *comedia*, como en la escena que precede la boda de Laurencia y Frondoso, en la que la comitiva advierte a Laurencia sobre los débitos conyugales:

—Cuando te cases no te asustes. Una vez que te casas ya todo da igual. Ni nos pintamos, hija mía.

—Para que tu marido mire a otra…

—Yo que tú me quedaba con tu padre, que es el hombre que más te va a querer.

—Pues a mí me quiere.

—Y eso que el marido le pega.

—Pero diga usted la verdad, tía. ¿No está usted arrepentida?

—¿Yo? ¡Qué va!

—Y yo tampoco.

—Pues yo lo que sé es que lo he disfrutado mucho.

—Ya hemos aprendido algo: que los hombres tienen una inteligencia muy tonta: ¡que nos tienen que llamar por teléfono hasta para freír un huevo![22]

[21] Para la función del «experto» en el teatro documento contemporáneo, ver Gimber (2017, pp. 116-126).

[22] Adillo Rufo, 2018, pp. 162-163.

En una entrevista telefónica que mantuve con ella, Gamboa me explicó que la anécdota del huevo es real. Las convenciones sociales de la comunidad gitana indican que los hombres han de realizar escasamente labores de limpieza del hogar, crianza de los niños, etc. Teniendo estos factores en cuenta es lógico el deseo de querer deslocalizar a estas mujeres (justo lo contrario de lo que se pretende con el teatro del oprimido). Como explica en su entrevista:

> Los periodistas van a esos poblados, realizan preguntas interesantes, visibilizan ante la sociedad la situación de marginalidad de estas mujeres, y luego se van. A mí me interesaba el efecto contrario, sacar precisamente a estas mujeres triplemente marginadas del ambiente al que están acostumbradas, dentro del cual tienen todo tipo de obligaciones familiares, sociales, y económicas. No se puede imaginar la cara de satisfacción que estas mujeres tienen cuando visitan hoteles de 4 o 5 estrellas, cuando viajan, cuando son reconocidas fuera de su ambiente. Luego tienen que volver y seguir cuidando de las familias, y cumplir con sus muchísimas obligaciones familiares: cuidar a los niños, limpiar la casa, cuidar de sus maridos, que demuestran ser unos zánganos. A la vez es fundamental lo que aportan estas mujeres fuera: son dinámicas, bulliciosas, y fascinantes. Mira, la revolución nunca es silenciosa y estas mujeres lo saben (entrevista personal, anexo I).

En efecto, la revolución en la versión de Gamboa es todo menos silenciosa. Las mujeres gritan, cantan, bailan y se alborozan mientras recitan versos muy modificados del clásico. De aquí sale la mejor escena de la obra, en la que se resuelve el punto álgido de la violencia comunal de la obra. En lugar de presentar un sacrificio ritual, como en otras puestas en escena, la muerte del Comendador es seguida por una escena costumbrista en la que las mujeres venden las ropas, la carne y la asadura del mismo. Este momento, indubitablemente interesante, parte de la experiencia vital de las actrices que pasan de representar un papel clásico a ser expertas dentro de una obra cercana al documento de modo que se añade un toque de humor negro.

Es de destacar la labor de los actores profesionales, que consiste en reconducir la obra de tal manera que se continúe con la misma y no entre en bucle. Llama la atención el método utilizado para el proceso de aprendizaje de los personajes. Las actrices son analfabetas. Esto condiciona el proceso por el cual estas mujeres tienen que aprender sus roles respectivos. Se establecen una serie de juegos de carácter teatral

en los cuales la improvisación toma una caracterización primordial. A partir de un pequeño bosquejo dramático se permite que las mujeres elaboren a partir de sus propias experiencias. Esto dota de un alto grado de realismo y veracidad a la escena. Si es necesario, se deja correr la imaginación. Como Freire indica en su *Pedagogía del oprimido* la literacidad/alfabetización es el telos de la pedagogía puesto que aprender a leer es aprender tu propio lenguaje. El lenguaje queda marcado por una «praxis», una palabra cuya discursividad fluye en lo histórico, un mundo vivo y dinámico: «There is no true word that is not at the same time a praxis. Thus, to speak a true word is to transform the world»[23]. Una palabra que transforma el mundo.

La obra está estructurada de manera icónica. Cada actriz aparece con un signo escénico de fácil reconocimiento: Rocío Montero Maya, que hace de don Esteban aparece con la vara de mando, Ana Jiménez, que hace de la Reina Isabel, aparece con una corona, Rocío Rivas, que actúa como Laurencia, aparece con zapatos de tacón blancos en un remedo clásico de las costumbres de boda gitana. Estos signos semióticos y escénicos sirven para caracterizar al personaje y facilita su reconocimiento situacional en la escena. La escenografía se construye con trapos, telares y ropajes que sirven como material de juegos. La atmósfera presenta una cierta continuidad histórica entre la Castilla del siglo xv, la de Lope y la contemporánea por medio de símbolos unitarios: el lamento de las plañideras, la valla en la que se proyecta, la presencia de la monarquía. La dramaturgia de Antonio Álamo adapta enormemente la obra, muchas escenas desaparecen y el verso es aligerado, pues podría ser difícil de recordar para las actrices, analfabetas. Desaparece el neoplatonismo y las escenas de amor entre Laurencia y Frondoso.

Se huye del flamenco y se abrazan los símbolos portugueses, que apuntan a esta triple alteridad de las gitanas. En este sentido, es interesante que la canción que más se repite sea «Grândola, Vila Morena». Esta es una canción compuesta por José Afonso, y que fue escogida por el Movimiento de las Fuerzas Armadas (MFA) como himno de la Revolución de los Claveles. La imagen revolucionaria es muy obvia. La canción explica cómo *Grândola, vila morena*, es una tierra de fraternidad, el pueblo es quien más ordena dentro de ti. Y sigue:

[23] Freire, 2005, p. 87.

Em cada esquina, um amigo
Em cada rosto, igualdade
Grândola, vila morena
Terra da fraternidade.

Gamboa utiliza la canción icónica de la revolución de los claveles como una forma de sororidad que sustituye las nociones de fraternidad social y comunidad, «democracia» que hemos visto, en muchas versiones anteriores.

Hay un último aspecto a destacar: el de la rúbrica de dirección y de programación que exuda esta obra. El estreno de la obra tuvo lugar en el Teatro Español del 20 al 29 de enero de 2017 en su Sala Principal. Fue la primera producción que se realizó en el periodo de Carme Portaceli, quien había sido nombrada pocos meses antes. Esto es relevante en cuanto podemos enlazar la intencionalidad de la obra dentro del programa estético y político de la directora del Español. La última producción propia que se había puesto en escena en el Español era la magnífica versión de *La Numancia* de Juan Carlos Pérez de la Fuente con versión de Luis Alberto de Cuenca. Pérez de la Fuente es un director con clara voluntad de estilo (uno reconoce fácilmente sus producciones), Portaceli bien puede presentar una suerte de rúbrica de directora con esta puesta en escena. Se utiliza un clásico, igual que *La Numancia*, o *El burlador de Sevilla* que Darío Facal hiciera en la temporada anterior, desde un feminismo activista y muy influido por cuestiones de justicia social, exactamente como hiciera la propia Portaceli en su único acercamiento de dirección de un clásico, *Las dos bandoleras* del Teatro Lliure, que realizaba una dramaturgia trufada de referencias al patriarcado. Un simple vistazo a la cartelera de la temporada 2018-2019 del Español con *Mrs. Dalloway*, interpretada por Blanca Portillo y *La sección*, sobre las mujeres bajo el franquismo de Jessica Belda del Piero, nos confirma la línea de programación de Portaceli. Gamboa continuó luego también con una utilización feminista y de justicia social de los clásicos en su versión, muy reconocible, de *Los empeños de una casa*, de Sor Juana Inés de la Cruz.

En breve, Gamboa captura y crea conciencia de los actores y público que entran el imaginario del poder y la visibilidad del discurso feminista contemporáneo, si bien inmersa en doctrinas de teatro popular, de agitación y propaganda, de psicodrama. Sin embargo, no es una obra política en el sentido sino en el ideología de género y subalternidad. No hace teatro del oprimido tradicional en el poblado, sino que saca

los símbolos del poblado y, sobre todo, a las mujeres para extraerlas de su ambiente como manera de empoderarlas. Si *La casa de Bernarda Alba* se construye dramáticamente sobre la ausencia del hombre, aspecto que destaca Gamboa, en *Fuente Ovejuna* lo masculino es menor, es el mundo del gineceo el que interesa: el hombre aparece como símbolo de violencia. Las oprimidas aprenden y con su aprendizaje son transformadas; se trata, en fin, de un teatro con grandes posibilidades sociales.

Referencias bibliográficas

Adillo Rufo, Sergio, «Dramaturgias brechtianas recientes a partir de *Fuente Ovejuna*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIV, 2018, pp. 152-168.

Boal, Augusto, *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.

Boal, Augusto, «Aesthetic Education of the Oppressed», *International Theatre of the Oppressed Organization*, 2004. En <http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?nodeID=83>.

Byrd, Suzanne W., *La «Fuente Ovejuna» de Federico García Lorca*, Madrid, Pliegos, 1984.

Castilla, Alberto, «Diez años de teatro universitario en España y América (1958-1968)», en Luciano García Lorenzo (ed.), *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*, Madrid, CSIC, 1999, pp. 235-278.

Florit Durán, Francisco, «La recepción de Lope en 1935: ideología y literatura», *Anuario Lope de Vega*, 6, 2000, pp. 107-124.

Freire, Paulo, *La Educación como práctica de la libertad*, ed. Julio Barreiro, trad. Lilián Ronzoni, México, Siglo xxi, 1997.

Freire, Paulo, *The Pedagogy of the Oppressed*, ed. Donaldo Macedo, trad. Myra Bergman Ramons, Nueva York, Continuum, 2005.

Gago Rodó, Antonio, «1903, Manuel Bueno y Valle-Inclán adaptan *Fuente Ovejuna*», en *Valle-Inclán y el fin de siglo: Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 23-28 de octubre de 1995*, Santiago, Universidade da Santiago de Compostela, 1997, pp. 447-474.

García Lorenzo, Luciano, «Puesta en escena y recepción de *Fuente Ovejuna* (1940-1999)», en Maria Grazia Profeti (ed.), «Otro Lope no ha de haber». Atti del Congresso Internazionale su Lope de Vega. *I*, Florencia, Alinea, 1999, pp. 85-105.

García Lorenzo, Luciano, «*Fuente Ovejuna* en la escena española (2000-2007): de la práctica universitaria a la política nacionalista», en Juan Manuel Escudero Baztán y Victoriano Roncero López (eds.), *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2010, pp. 107-124.

García Ruiz, Víctor, *Teatro y fascismo en España: el itinerario de Felipe Lluch*, Madrid, Iberoamericana, 2010.

García-Martín, Elena, «Negotiating Golden Age Tradition since the Spanish Second Republic: Performing National, Political and Social Identities», University of Texas, Austin, tesis doctoral, 2004. En <http://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/2555/garciamartine042.pdf?sequence=2>.

Ginart, Belén, «*Fuente Ovejuna* femenina», *El País*, 19-5-1999. En <https://elpais.com/diario/1999/05/19/catalunya/927076055_850215.html>.

Gimber, Arno, «Los expertos en el teatro documento postdramático», en José Nicolás Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Raquel García Pascual (eds.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo xxi*, Madrid, Verbum, 2017, pp. 116-126.

Kirschner, Teresa, «Sobrevivencia de una comedia: historia de la difusión de *Fuente Ovejuna*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1.3, 1977, pp. 255-271.

Miñana, Rogelio, «The Don Quixote of the Streets»: Social Justice Theater in São Paulo, Brazil» *Cervantes*, 31.1, 2011, pp. 159-170.

Miñana, Rogelio, «Don Quijote de las Américas: activismo, teatro y el hidalgo Quijano en el Brasil contemporáneo», en Ignacio Arellano, Duilio Ayala-macedo y James Iffland (eds.), *El «Quijote» desde América (Segunda parte)*, New York, IDEA, 2016, pp. 247-260.

Menéndez Pelayo, Marcelino, «Comedias de asuntos de historia patria: *Fuente Ovejuna*» en *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1949, pp. 171-182.

Rey Faraldós, Gloria, «El teatro de las Misiones Pedagógicas», en Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*, Madrid, CSIC / Fundación Federico García Lorca, 1992, pp. 153-164.

Rodríguez-Solàs, David, *Teatros nacionales republicanos: la Segunda República y el teatro clásico español*, Madrid, Iberoamericana, 2014.

Sánchez Jiménez, Antonio, *Lope: el verso y la vida*, Madrid, Cátedra, 2018.

Schutzman, Mady, y Cohen-Cruz, Jan, *Playing Boal*, New York, Routledge, 2002.

Vega, Lope de, *Fuente Ovejuna*, ed. Juan María Marín, Madrid, Cátedra, 1981.

Vélez Sainz, Julio, «Mutating *meninos da rua*: Teatro Religare, *Don Quijote* and the Theater of the Oppressed», *Brasil/Brazil. Revista de Literatura Brasileira / A Journal of Brazilian Literature*, 58, 2018, pp. 17-30.

Vieites García, Manuel Francisco, «La construcción de la pedagogía teatral como disciplina científica», *Revista Española de Pedagogía*, 71, 2013, pp. 493-508.

Vieites García, Manuel Francisco, «Educación teatral: una propuesta de sistematización». *Teoría de la Educación*, 26.1, 2014, pp. 77-101.

Vieites García, Manuel Francisco, «El teatro del oprimido de Augusto Boal y el sujeto: una revisión crítica», *Acotaciones*, 35, 2015, pp. 85-113.

Weimer, Christopher, «The Politics of Adaptation: *Fuente Ovejuna* in Pinochet's Chile», en Christopher Weimer y Barbara Simerka (eds.), *Echoes and Inscriptions: Comparative Approaches to Early Modern Spanish Literatures*, Bucknell, Bucknell University Press, 2001, pp. 234-249.

Weiner, Jack, «*Lope de Vega's Fuente Ovejuna under* the *Tsars*, Commisars and the 2nd Spanish Republic (1931-39)», *Annali Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza*, 24.1, 1982, pp. 167-223.

ANEXO I

«La revolución nunca es silenciosa»: Entrevista telefónica a Pepa Gamboa (1-4-2019)

[Julio Vélez]: ¿Cómo decidió embarcarse en este proyecto?

[Pepa Gamboa]: La compañía teatral *Atalaya* tiene una serie de laboratorios llamados TNT, dentro de estos, hay cabida a proyectos que no entrarían directamente relacionados con el programa estético y cultural de Ricardo Iniesta. Yo ya llevaba un tiempo trabajando con *Atalaya* cuando se me ocurrió que muy cerca de la central se encontraba un poblado gitano, por el que pasaba con el autobús y dejaba a escasos metros de distancia de laboratorio teatral. Este poblado, llamado El Vacie, es uno de los más importantes que hay en Europa, seguramente el más grande. Estando tan cerca era demasiado tentador no intentar hacer un proyecto con ellos.

[Julio Vélez]: ¿Cómo son las mujeres del poblado?

[Pepa Gamboa]: Se trata de una población gitana de origen portugués así que no cumplen con la mayoría de los clichés estereotípicos que adjudicamos a la etnia gitana en este país. Ellas cantan fados, tienen un acento muy marcado, y no se expresan en flamenco.

[Julio Vélez]: ¿Diría usted que se trata de la población marginada dentro su propia comunidad?

[Pepa Gamboa]: Las mujeres del poblado tienen, en efecto, prácticamente una triple marginación: por un lado, son mujeres; por el otro, son gitanas; finalmente, son mujeres gitanas portuguesas, con lo que ello conlleva dentro de la propia sociedad gitana.

[Julio Vélez]: ¿Consideraría usted que su obra sigue las corrientes del teatro del oprimido de Augusto Boal o la pedagogía del oprimido de Paulo Freire?

[Pepa Gamboa]: Realmente no estoy muy interesada en encasillar mi obra dentro de estas cuotas corrientes de carácter teórico. Por muy interesante que me parezca el teatro del oprimido, sitúa políticamente sus obras dentro de un marco ideológico que puede rayar lo doctrinario. No obstante, me interesaba enormemente la capacidad de empoderamiento que este tipo de teatro otorga a sujetos como las protagonistas de mis obras.

[Julio Vélez]: En las corrientes del teatro del oprimido, que comparten con usted su interés en empoderar a minorías marginales, es común la representación de las obras dentro de los mismos espacios que ellas frecuentan. Sin embargo, en sus obras usted pone en escena estas mujeres en teatros convencionales. ¿Por qué lo hace así?

[Pepa Gamboa]: El teatro del oprimido funciona, en ocasiones, como los documentales de televisión. Los periodistas van a esos poblados, realizan preguntas interesantes, visibilizan para la sociedad la situación de marginalidad de estas mujeres, y luego se van. A mí me interesaba el efecto contrario, sacar precisamente a estas mujeres triplemente marginadas del ambiente al que están acostumbradas, dentro del cual tienen todo tipo de obligaciones familiares, sociales y económicas. No se puede imaginar la cara de satisfacción que estas mujeres tienen cuando visitan hoteles de 4 o 5 estrellas, cuando viajan, cuando son reconocidas fuera de su ambiente. Luego tienen que volver y seguir cuidando de las familias, y cumplir con sus muchísimas obligaciones familiares: cuidar a los niños, limpiar la casa, cuidar de sus maridos, que demuestran ser unos zánganos. A la vez es fundamental lo que aportan estas mujeres fuera: son dinámicas, bulliciosas, y fascinantes. Mira, la revolución nunca es silenciosa y estas mujeres lo saben.

[Julio Vélez]: Uno de los problemas fundamentales técnicos de esta obra es que las mujeres tienen que recordar largos parlamentos. ¿Cómo lo solucionó?

[Pepa Gamboa]: Utilizamos una serie de juegos mnemotécnicos, repetían las frases mientras se pasaban unas a otras unos balones que tenemos preparados. Permitíamos que cantaran parte de estas obras. Yo creo que el resultado ha quedado bien. Sin lugar a dudas, quizá la parte

más complicada fue el emocionante y largo parlamento de Laurencia después de haber sido violada. La actriz que hizo este parlamento estaba embarazada en ese momento. El contraste era muy interesante.

[Julio Vélez]: La escenografía es un dato fundamental en la obra. ¿Cómo la idearon?

[Pepa Gamboa]: La escenografía funciona en representación de una valla que representa las vallas que separan el poblado gitano de la ciudad. A la vez, trae a la memoria las imágenes de serpentinas a las que, tristemente, nos hemos ido acostumbrando los últimos años. Y quería establecer una relación dinámica entre *Fuente Ovejuna*, ese pueblo idealizado, y el poblado, eso es obvio. Pero tampoco quería representar ni idealizar la durísima situación en la que viven.

[Julio Vélez]: Posiblemente la escena más destacada de toda la obra sea aquella en la que las mujeres del pueblo venden las asaduras y los restos del Comendador tras haberlo asesinado como si de un mercadillo se tratara. ¿A quién se le ocurrió la idea?

[Pepa Gamboa]: Iniciamos la escena y sus juegos y una de ellas empezó con la ropa, luego, poco a poco derivó de manera natural en una escena deliciosa en la que estas mujeres mostraban elementos de su vida cotidiana. Algo así buscaba desde el principio cuando me embarqué en este proyecto.

Colección Batihoja

Recoge este libro las intervenciones que tuvieron lugar en unas Jornadas sobre el Teatro Español Universitario, celebradas en Madrid en 2019, año en que se conmemora el cuarto centenario de la publicación de *Fuente Ovejuna*, acaso el título de Lope que, por motivos no siempre estrictamente dramáticos sino abiertamente políticos, ha tenido una mayor resonancia en los escenarios de todo el mundo. Pieza vinculada de lleno a la programación de los teatros universitarios, desde la polémica versión que Federico García Lorca hiciera para La Barraca en 1933 hasta la no menos controvertida que en 1965 presentó Alberto Castilla en el Festival de Nancy, se considera también su fortuna en otros ámbitos y modalidades espectaculares, como el ballet y el cine.

Javier Huerta Calvo es Catedrático de Literatura Española en la Universidad Complutense de Madrid. Ha dedicado buena parte de su investigación al estudio del teatro de los Siglos de Oro, particularmente en sus formas breves y burlescas (*Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, *El teatro breve en la Edad de Oro*, *Una fiesta burlesca del Siglo de Oro, El nuevo mundo de la risa*), así como al teatro del siglo XX, con varias ediciones y monografías sobre Benavente, García Lorca y otros autores.

Este libro es resultado del Proyecto i + d FFI 2015-66393-P.
Historia Del Tratro Español Universitario (TEU). Primera Etapa (1939-1950), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

IGAS Institute of Golden Age Studies / IDEA Instituto de Estudios Auriseculares