



LOPE EN LA ESCENA DE HOY: LA VERSIÓN NO VERSADA
DE *LA DAMA BOBA* POR ESPACIOIMAGINADO

*LOPE IN NOWADAYS' SCENE LADY NITWIT BY
ESPACIOIMAGINADO: THE NON-VERSED VERSION FOR THE
POORLY-VERSED*

Mariángeles Rodríguez Alonso,
Universidad de Murcia
(mariangeles_ra@hotmail.com)



Resumen: El presente artículo analiza, atendiendo a sus aspectos dramaturgicos y espectaculares, la reciente versión de *La dama boba* de Lope de Vega que propone sobre las tablas la compañía teatral EspacioImaginado. El verso se hace rap al tiempo que los telones pintados son suplantados por proyecciones que mantienen y multiplican sus funciones áureas. Las clásicas candilejas permanecen y la convención escenográfica se resemantiza a través de once cajas de refrescos que en su distinta disposición remiten sinecdóticamente a diversos referentes. Los habituales ritmos y bailes de la fiesta teatral se convierten en sucesión de músicas actuales a cuyo ritmo danzan las damas. El espectáculo está servido, y el verso de Lope suena, moderno y clásico a un tiempo, dispuesto a conquistar a los públicos más jóvenes.

Palabras clave: Actualización, Siglo de Oro, versión, espectáculo, convención.

Abstract: The present article analyzes the recent version of Lope de Vega's *Lady Nitwit (La dama boba)* staged by the theatre company EspacioImaginado, according to its dramaturgical and scenic features. The verse turns into rap and the painted backdrops of the Golden Age

are replaced by projections that maintain and multiply their functions. The classic footlights remain and the conventional stage design is resemanticized through eleven soft-drink cases that according to their different combinations recall various referents in a synecdochic way. The usual rhythms and dances in the Spanish Golden Age comedy become a series of contemporary music pieces for the ladies to dance to their tune. The show is guaranteed and Lope's verse sounds modern and classical at the same time, ready to conquer the youngest audiences.

Keywords: Updating, Spanish Golden Age, version, show, convention.

Desde que a inicios del siglo xx los clásicos sufrieran una importante revitalización con la labor de García Lorca al frente de La Barraca hasta las propuestas radicalmente modernas y personales de la escena más reciente pasando por su uso propagandístico por parte de la dictadura franquista o el lugar seguro que significaron en la Transición, los clásicos cuentan con una intensa y variopinta vida en nuestros escenarios¹. Este volver a los clásicos ha traspasado en los últimos años los límites del escenario con la aparición de varias versiones cinematográficas². Las causas de su buena salud en nuestros escenarios –y de su paulatina aparición en nuestras pantallas– son múltiples y variadas y, qué duda cabe, al frente de todas ellas se alzan la universalidad de sus temas, la maestría teatral con que se hilvanan y se construyen las peripecias dramáticas, y la sonoridad y belleza del verso áureo.

Mediante el presente artículo pretendemos un acercamiento analítico a la original propuesta de *La dama boba* que sube a las tablas la joven compañía EspacioImaginado³. El punto de partida del proyecto nace de la voluntad de adaptar el clásico de Lope a la escena de hoy con particular atención a un público juvenil. La recepción de la obra ha testimoniado el acierto no solo para con estos públicos sino también para aquellos más versados. Constituye la juventud una franja a menudo desatendida desde las propuestas escénicas de clásicos, siendo mucho más frecuentes las dirigidas a público infantil o general. Consideramos, por tanto, que la reflexión sobre las vías que desde los escenarios se trazan para conquistar al público adolescente constituye una necesidad acuciante en tanto en ella pueden hallarse nuevos caminos para la mejor comprensión de la riqueza y teatralidad de nuestros clásicos por nuestro público más joven.

Para el análisis nos serviremos de la clásica distinción de Bobes Naves (1987) entre texto literario y texto espectacular. Procederemos, primeramente, al análisis del trasvase del texto literario, perfilando qué cambia, qué desaparece y qué se incorpora en la nueva propuesta textual; para abordar a continuación el texto espectacular, es decir, cómo se actualizan las potencias contenidas en el texto literario y su comparación somera con la hipotética puesta en escena del Siglo de Oro.

■ I. DEL TEXTO DE AYER A LA VERSIÓN DE HOY

La platónica cuestión que relaciona y aúna conocimiento y amor se hace particularmente significativa enfocada hacia un público joven. *La dama boba* es la historia de una mujer joven que se vuelve inteligente porque lee, y lee porque ama. Aprender *por* y *para* amar, y amar *por* y *para* aprender. Probablemente, el descubrimiento del amor y del conocimiento sean dos de los temas que más inquieten a los adolescentes de hoy y de siempre. Los versos del tercer acto que confiesan cómo Finea, por amor, muda de boba en ingeniosa se convierten en el corazón semántico de esta propuesta dramaturgica dirigida a los más jóvenes:

Por hablarte supe hablar,
vencida de tus requiebros;
por leer en tus papeles
libros difíciles leo;
para responderte, escribo;
no he tenido otro maestro
que amor; amor me ha enseñado (vv. 435-441)⁴

Todos los elementos espectaculares y literarios apuntan a dibujar con precisión a la boba para asistir con mayor eficacia a la mudanza a ingeniosa que se produce por obra del amor. Ensalza así la obra la importancia de la educación y el conocimiento no solo para conseguir lo que uno desea sino también para que no puedan decidir por nosotros. Finea se convierte en una mujer libre al adquirir el ingenio que le permite tomar sus propias decisiones. En el acto III, podrá responder al “¿no eres simple?” de su padre, el “cuando quiero” que testimonia su libertad. Jorge Fullana, director de la producción y autor de la presente versión, señala

de este modo la oportunidad y necesidad de contarles esta historia a nuestros jóvenes:

Es necesario contar esta historia a nuestros jóvenes. Han de saber que leer les hará libres, que podrán seguir siendo bobos pero como elección y no como imposición. Hay que rescatar las palabras de Lope porque lo que era importante en el siglo XVII lo sigue siendo en el siglo XXI⁵.

Son muchas y diversas las posiciones que se han adoptado respecto al versionado y adaptación de los clásicos a la escena de cada tiempo. La práctica ha demostrado que la supresión de escenas o refundición de algunas de ellas no es síntoma necesario de empeoramiento o ultraje. Más se deberá el juicio al modo y sentido de la supresión que a la acción misma que en sí está vacía de tal valoración. Dado que la versión⁶ se ha diseñado con particular atención a los “no versados” percibimos una especial preocupación por mantener presente el equilibrio en la dualidad clásica *docere / delectare*. En el trabajo de adaptación identificamos las funciones dramáticas habituales en el versionado de textos clásicos. Se pretende, de una parte, reducir su extensión, excesiva para un espectáculo actual dirigido a público juvenil; y de otra, aproximar el texto aclarando significados y formas pasadas. Logra la versión clarificar sentidos y significados que tras el paso de los años pudieran haberse hecho opacos por no ser ya operativos los términos empleados o por perder vigencia los referentes convocados. Aunque en la presente versión se respetan algunos giros de la época, se observan intensos intentos de verter luz y claridad sobre un léxico que pudiera resultar complejo y ajeno al manejado por jóvenes de nuestros días. De este modo, los pronombres enclíticos que constituyen hoy un uso arcaico han sido actualizados en aquellos casos en los que su posición no alterara el número de sílabas ni la rima de la forma métrica empleada (“voyme” por “me voy”, “díome” por “me dio”, etc.). Otro ejemplo de esta empeño manifiesto de acercamiento y clarificación viene del cambio automático del arcaísmo “ansi” por el actual “así”. Se aprecia una voluntad meridiana en acercar el texto a los jóvenes de hoy, teniendo en cuenta la riqueza y belleza del verso de Lope, pero sin que estas inmovilicen el arduo trabajo de adaptación que posibilite la comunicación con los espectadores más inexpertos.

Ha sido frecuente a lo largo del pasado siglo y del presente la actualización de los clásicos. Hamlet, Peribáñez, Laurencia o Pedro Crespo

se han paseado por nuestros escenarios vestidos con los atuendos más actuales profiriendo expresiones ajenas a los días que los vieron nacer. ¿Cuál es el caso de la presente versión? Existe una propuesta de actualización en el trasvase del clásico a la escena, sin embargo, la versión no modifica el texto en esta dirección. Es la puesta en escena, el texto espectacular el que nos lleva a la lectura y actualización contemporánea sin necesidad de alterar los imperecederos versos de Lope. Sorprende hasta qué punto los mismos versos áureos pueden tener referentes distintos y actuales sin ser precisa la modificación del texto. El mensaje que envía Laurencio a Finea se mantiene en el texto con el referente lingüístico “este papel”, sin embargo, Clara aparece con el móvil de Finea en lugar de con el papel mencionado. El espectador entiende divertido la traslación de forma automática. Semejante caso es el del duelo entre Liseo y Laurencio. No se ha modificado el término “espada” del texto dramático sino que a esa realidad verbal se le ha dado el referente escénico de una botella de agua. La imaginación del espectador realiza el salto y la comunicación se produce con eficacia sin menoscabo del verso de Lope.

■ LA SIMPLIFICACIÓN DEL ENREDO DE LA TRAMA. DE DIECISÉIS CÓMICOS A CINCO ACTORES

La necesaria reducción viene fundamentalmente a disminuir la extensión y el número de enredos que nutren la trama. Seguiremos el orden cronológico –y la división en escenas que propone la versión digitalizada de la Biblioteca Cervantes Virtual– para identificar qué se suprime, qué se transforma y qué permanece. Después del análisis pormenorizado podemos constatar:

- » la supresión de un mayor número de escenas en el primer y tercer acto, permaneciendo casi intacto el acto central,
- » la eliminación de la totalidad del enredo del desván que muestra el nuevo ingenio de la antes boba,
- » la desaparición de la trama relativa a Duardo y Feniso cuya aparición es muy limitada en la nueva versión,
- » la disminución notable del texto y enredo de los criados,
- » la reformulación de la materia dramática del comienzo del primer acto en un prólogo introductorio “dicho a público”, y

» la eliminación de muchas escenas de “transición” para agilizar la acción dramática.

El alto número de personajes –dieciséis, sin contar con la presencia de los músicos–, adecuado a la estructura de compañías áureas, fuerza su reducción en la propuesta que comentamos. Son cinco los actores que comprenden el elenco de la compañía en este montaje. La versión de EspacioImaginado reduce el *dramatis personae* a nueve personajes. Doblan, de este modo, todos los actores, menos la actriz que realiza el papel de Finea. Quedan, por tanto, como personajes de la nueva versión: las dos parejas de damas y galanes, Laurencio - Finea , Liseo - Nise; sus respectivos criados, Clara (criada de Finea), Celia (criada de Nise) y Pedro (criado de Laurencio) –con la excepción de Turín que es suprimido–; y el padre, que pasa a “madre”⁷, en esta propuesta, y que incorpora el texto y las funciones de los dos maestros del texto original. Cinco intérpretes para nueve personajes. Los actores que realizan los papeles de las damas y los galanes, doblan con el papel del criado inverso. Además de las supresiones, debemos hacer notar la importante disminución del protagonismo de los criados que quedan reducidos a figuras especulares, reflejo de lo que son y les acontece a sus propios dueños. El juego de papeles que se truecan lejos de crear confusión hace divertida la propuesta y el público se complace en contemplar la agilidad del cambio de roles.

■ LA INCLUSIÓN DE VOCES NUEVAS Y CLÁSICAS

Habría que sumar a este reto resuelto con sencillez y eficacia, las figuras de los actores que emergen en el tablado eventualmente. No es obvia su presencia como personajes dramáticos que se dibuja, además, como eco de la identidad y de los rasgos propios del personaje principal que representan. Se rompe la línea de la obra clásica con interrupciones de los actores que llevan a cabo la representación, ya sea por fingidos problemas técnicos, ya sea para aclarar o explicar alguna cuestión que puede no quedar clara en la recepción del espectador joven e inexperto. Estas “interrupciones” disminuyen a medida que avanza la obra, ya que el espectador menos versado va adecuándose al ritmo y sentido del verso y no requiere de tales explicaciones. La actriz que desempeña el papel de madre, representa al mismo Lope de Vega que se encuentra al frente de la compañía de cómicos que se dispone a representar su

famosa comedia. Este texto –no escrito más que como postexto que se sigue de la improvisación sobre unas pautas regladas– supone la parte más novedosa de la propuesta dramaturgica y viene a facilitar la entrada al verso de los no versados.

Se incorporan, además, otros dos textos de Lope de Vega: unos fragmentos del *Arte nuevo de hacer comedias*, con los que principia la versión, y el famoso soneto que define el amor, que la clausura. Veamos cómo se incorporan y atan una y otra inclusión. El *Arte nuevo* de Lope aparece en boca del propio autor –rol desempeñado por la actriz que realizará el papel de Octavia– que rapea unos fragmentos convenientemente hilados del mismo, en los que constituyen el estribillo distintas formulaciones de la idea nuclear contenida en el citado pareado “porque como lo paga el vulgo es justo/ hablarle en necio para darle gusto”. Vuelve la alusión al *Arte nuevo* en el final de cada acto, mediante la repetición del consejo de Lope para la ejecución de los finales de escena, “remátense las escenas con donaire”, reforzando así la estructura clásica en tres jornadas. Respecto a la inclusión del soneto de Lope en el que tan famosa definición hace del estado amoroso, se ha utilizado con inteligencia una huella que el propio Lope marca en su texto. La boba, ya enamorada y por tanto en camino de cobrar lucidez e inteligencia, halla un libro que se le cayó a Nise con anterioridad en la escena. Intrigada y curiosa, lo abre y comienza a leer con dificultad el soneto que le agrada pues siente que refleja su estado. De este modo, el bello soneto sirve en escena para hacer significativos los dos cambios que se operan el personaje protagonista: el amor que siente y la progresiva inteligencia que le permite leer versos. Solo unas escenas antes hemos asistido a su incapacidad para identificar las letras, primero, y para leer un mensaje después. En el saludo, los actores, ya libres de los signos que los atan a los personajes, recitan nuevamente el poema como gesto de despedida.

La nueva versión escénica reordena la materia dramática. Encabeza la propuesta una suerte de moderna loa en la que se dan las reglas del juego, configurada a partir del *Arte nuevo de hacer comedias*, seguida del planteamiento argumental, a través de los monólogos presentativos de Laurencio, Liseo, Octavia, Finea y Nise, que han sido construidos a partir de diferentes escenas del primer acto. La explosión de música, luz y color supone una maravillosa *captatio benevolentiae* para este público difícil de impresionar. Las funciones de la clásica loa: “salutación del público”, “petición de silencio y atención”, “petición de benevolencia”

e “introducción en el argumento de la obra” (Spang 1996, 169-170) se cumplen con creces en la fresca propuesta. Las partes musicales ocupan los inicios del segundo y tercer acto, es decir, los lugares previstos en el espectáculo áureo para el entremés y sainete.

<i>LA DAMA BOBA, VERSIÓN PARA NO VERSADOS</i>		
ACTO	ESCENA	ESTRUCTURA DEL ESPECTÁCULO
PRÓLOGO	ESCENA I-III	LOA / RAP
ACTO I	ESCENA I-IX	2 interrupciones
ACTO II	ESCENA I ESCENA II-XV	RAP DE LAURENCIO 2 interrupciones SONETO
ACTO III	ESCENA I ESCENA II-IV ESCENA V-VIII	RAP DE FINEA DANZA 0 interrupciones
EPÍLOGO	ESCENA I	FIN DE FIESTA: SONETO Y APLAUSO

■ DE LA ESCENA DE AYER A LA ESCENA DE HOY

Uno de los rasgos que mejor caracterizan la naturaleza del público que asistiera al corral de comedias en el Siglo de Oro es la enorme variedad de estratos sociales que se dan cita en este encuentro. Así lo apunta César Oliva:

En principio, la nota fundamental del corral es su poder como igualador social. Junto a las iglesias, era el único lugar donde tenían posibilidad de

convivir todos los miembros de la sociedad desde el rey hasta el último villano. (Oliva 1990, 186)

Es la comedia áurea un espectáculo apto y del gusto tanto de doctos como de iletrados, ya que en su estructura y disposición contiene elementos espectaculares suficientemente atractivos como para mantener la atención de mosqueteros y villanos al tiempo que es capaz de deleitar y asombrar al entendido. El espectáculo de la comedia no se dirige en sus días a una minoría intelectual, sino que ofrece distintos niveles de lectura y recepción espectacular. Nos parece que la producción que analizamos pretende –y logra– ser fiel al espectáculo total y festivo que fue la representación de la comedia áurea actualizando las vías para lograr tal empresa en el momento presente. Veamos algunos de los caminos empleados.

■ LA PALABRA EN LA ESCENA. DEL VERSO AL RAP

Es el verso un maravilloso soporte rítmico para el desarrollo de la comedia. En el trasvase y modernización de códigos y lenguajes, la sonoridad declamatoria del recitado áureo es desbancada por el “rapeo” rítmico⁸ de los versos de Lope. Son cuatro los momentos en los que el rap ocupa un lugar axial: *a*) el prólogo en el que tras la intervención de Lope, maestro en la técnica musical callejera, se siguen los monólogos de presentación de los personajes principales; *b*) el rap con el que pretenden seducir Feniso y Laurencio a Nise y la respuesta de esta al segundo; *c*) el rap de Laurencio en el que elogia la fuerza y poder del amor (monólogo inicial del acto II); y *d*) el rap de Finea que, además de tematizar hermosamente la mudanza por amor que se está desarrollando argumentalmente, cumple la labor funcional de ilustrar sus avances en semejante técnica. Comporta este rap el bello monólogo que principia el acto tercero también respetado en su totalidad. Entre las razones de la elección del rap para su empleo escénico en esta versión intuimos que se hallan la proximidad y atractivo que despierta este estilo musical para un público juvenil, la potenciación de la sonoridad del verso clásico y su énfasis en las estructuras rítmicas del mismo y la espectacularidad que implica la inclusión de nuevos momentos musicales. Nos parece además particularmente adecuado su uso para la caracterización de Laurencio, galán seductor de entonces, que puede encontrar su correlato actual en la figura del rapero que cautiva a la dama

de nuestro siglo. El mundo de la academia de Nise es ahora escuela de los artificios formales y musicales que supone este estilo musical.

De todos es conocido el esencial papel de la música en la comedia áurea. “La música, tanto cantada como instrumentada, desempeña un papel importantísimo en el fenómeno teatral del siglo xvii” (Ruano de la Haza, J.M. y Allen, J.J. 1994, 342). La presencia musical no se reduce, sin embargo, en la versión a los momentos citados, no previstos, por otra parte, por el texto clásico. Recordemos que en las *personas* de la comedia original figuraban los músicos. Ruano de la Haza recoge la acotación presente en el manuscrito de *La dama boba* en la jornada tercera en la que se da cuenta de este momento musical sí previsto por el texto clásico: “Cantan los músicos y bailan Nise y Finea lo que quisieren” (fol.7v). En el comentario de los elementos espectaculares valoraremos el papel de las diversas músicas que se suceden en tal momento sustituyendo a la canción tradicional “Viene de Panamá” que aparece en el texto clásico (vv. 189-286).

■ EL ESPACIO ESCÉNICO. DE LA CONVENCION CLÁSICA A LA CONVENCION MODERNA

La convención escénica propia a la comedia del Siglo de Oro dista de la ambientación realista más habitual de nuestros escenarios. Ruano de la Haza señala cómo la función de los decorados “era más bien icónica, en el sentido de que establecían una relación analógica y convencional con el lugar que querían representar [...], poseía una función sinecdótica, en el sentido de que designaban un todo (un jardín) con una de sus partes (unas ramas)” (Ruano de la Haza, J.M. y Allen, J.J. 1994, 545). Veamos cómo participa la propuesta que nos ocupa de la clasicidad de esta convención.

EspacioImaginado emplea como elementos escenográficos: diez candelijas, once cajas rojas apilables y una pantalla sobre la que aparecerán diferentes proyecciones. Los espacios de la historia serán convocados a la escena por la interrelación de las distintas disposiciones de las once cajas con las proyecciones de la pantalla que hará las veces de telón de fondo interactivo o moderna reelaboración del lienzo pintado, habitual elemento de la escenografía clásica⁹. Adivinamos, asimismo, en el empleo de las cajas rojas algunos paralelismos con la evocación de la escena

interior propia de la convención áurea¹⁰. Las cajas se conjugan creando o remitiendo a elementos del mobiliario o a formas arquitectónicas que completarán la proyección. Conforman así la silla de la casa de Octavia, el pequeño escenario de la clase de ballet, la escalera del jardín o la estantería de la biblioteca. Un uso más poético de las mismas se aprecia en la lectura del *Soneto 126* en el que los actores las hacen girar alrededor de la dama boba que lee interesada los versos. Pese a los avances escenotécnicos de los recursos, el procedimiento escenográfico empleado es el mismo uso metonímico cifrado en la convención de hace cuatro siglos¹¹. En el momento final, en el que los actores leen conjuntamente el famoso soneto, se proyecta sobre la pantalla la letra manuscrita de Don Félix Lope de Vega, exactamente un fragmento extraído del original de *La dama boba*. Supone este cierre una hermosa conciliación de lo clásico y lo moderno que convergen a lo largo de la puesta en escena¹². El siguiente cuadro recoge los elementos más significativos en la creación del espacio escénico a lo largo de toda la propuesta escénica:

<i>LA DAMA BOBA, VERSIÓN PARA NO VERSADOS</i>			
ACTO	ESCENA	ELEMENTOS ESCENOGRÁFICOS	ESPACIO REPRESENTADO
PRÓLOGO	ESCENA I - III	Proyección: luces en movimiento Pies de micrófono	---
ACTO I	ESCENA I - II	Proyección: pizarra con letras Cajas: banco y tarima	Sala en casa de Octavia: la clase de lectura
	ESCENA III - VII	Proyección: videoclip / pintada Cajas: desordenadas	Calle 1
	ESCENA VIII - IX	Proyección: fondo amarillo con filigranas Cajas: silla	Salón principal, en casa de Octavia

ARTÍCULOS

ACTO II	ESCENA I- III	Proyección: graffiti Cajas: desordenadas	Calle 2
	ESCENA IV - VII	Proyección: fondo amarillo con barra de ballet Cajas: tarima escenario	Sala de baile, en casa de Octavia
	ESCENA VIII -XIII	Proyección: enredadera Cajas: escalera	Jardín 1, en casa de Octavia
	ESCENA XIV - XV	Proyección: enredadera Cajas: fuente	Jardín 2, en casa de Octavia
ACTO III	ESCENA I	Proyección: video con textos sobre la lectura	---
	ESCENA II - IV	Proyección: luces de discoteca Cajas: tarima escenario	Sala de baile, en casa de Octavia
	ESCENA V -VIII	Proyección: anaquel con libros Cajas: elevada estantería	Biblioteca, en casa de Octavia
EPÍLOGO	ESCENA I	Proyección: grafía de Lope Cajas: peldaño para el saludo	---

La proyección presenta otro uso de naturaleza más funcional a lo largo de la trama argumental. En la escena séptima del primer acto (escena decimoquinta de la primera jornada del texto original), Finea nos cuenta cómo su padre la ha prometido con un caballero del que le muestra una imagen. En la actualización del enredo, asistimos a la proyección sobre la pantalla del perfil del Tuenti de este “caballero”, mientras Finea manipula el móvil haciéndose así evidente que lo conoce por este canal.

La broma de la falta de piernas que muestra el retrato queda intacta y goza de la misma efectividad hoy que entonces. Este empleo de la proyección vuelve a darse cuando en la escena cuarta del acto segundo, Laurencio hace llegar un mensaje a Finea declarándole su amor. Esta, ignorante e incapaz de leerlo, muestra en la presente versión el móvil a su madre para que la ayude en tal cometido. Asistimos a otro ejemplo en el que la universalidad del asunto y de la palabra lopesca casa con las nuevas realidades tecnológicas más próximas al día a día de los jóvenes espectadores. Los menos inexpertos se complacen al comprobar la eficacia del trasvase. El tercer ejemplo de empleo de este moderno canal de comunicación no está previsto por el texto pero funciona con más eficacia si cabe, dado el lugar axial en la trama en el que se sitúa. Se trata del enfado final –en la versión no versada– de Laurencio al comprobar que el amor de Liseo vuelve a la boba al contemplarla cambiada en ingeniosa. Finea, ya capaz de escribir mensajes, le envía el mensaje que recoge los versos que desvelan la conexión entre amor y conocimiento en el desarrollo de este personaje (“Por hablarte supe hablar/ vencida de tus requiebros...”, vv. 435- 441). Laurencio se enternece ante tal confesión y su enojo desaparece.

El recurso de mayor efectividad en el diseño de la luz para la creación de espacios es la proyección constante e interactiva en la pantalla que sirve de telón. Completan el conjunto, abanderando el aire de clasicidad que también emana de la puesta en escena, las candilejas, conformadas por pequeñas bombillitas situadas en hilera en el proscenio que permanecen encendidas durante todo el espectáculo. El tratamiento de la luz se supedita a la creación de ambientes y atmósferas. Podemos señalar la utilización de una luz más fría y azulada para los exteriores frente a la calidez lumínica de los interiores así como el empleo de un gobo para la creación de la luz irregular del jardín.

Para la actualización del vestuario se emplean prendas modernas –con la sola excepción de la gola que porta Lope de Vega– que se cargan de información respecto a la identidad y naturaleza de los personajes. Todos llevan una vestimenta base que corresponde a su condición de actores –recordemos que estos son también personajes dramáticos de la versión– y sobre este atuendo básico se colocan las prendas que nos harán identificar a uno y otro personaje. A partir del acto III, la actriz que representa el papel de Finea incorpora a su caracterización unas gafas. Se convierte así este accesorio en el elemento que visualiza objetivamente

su paso de boba a lista. Cuando se finge boba en el acto III, se las quita haciendo más obvio el cambio a ojos de los espectadores, volviendo a portarlas cuando se torna inteligente. Un moderno ejemplo del valor simbólico de la utilería de personaje empleada en las comedias áureas¹⁵. Nos parece este un uso inteligente y funcional de los signos de los que dispone la escena.

■ DE LAS ESTRATEGIAS ESPECTACULARES DE ENTONCES A LAS DE HOY

La versión no versada se abre con el sonido de una llamada de teléfono móvil, eficaz modo de incorporar en el espectáculo el aviso recordatorio de “apaguen sus teléfonos móviles”. Resulta ser el móvil del mismo Lope de Vega el que suena, quien contesta con un “Lope de Vega al aparato”, una llamada imprevista del señor ministro que le pide una nueva comedia. El poeta dice habérsela enviado ya a su bandeja de entrada. Tras atender la llamada, pide al técnico que se prepare pues “unos jóvenes van a representar una comedia suya”. Así se inaugura el espectáculo, atando las costumbres de entonces a las de hoy en un juego irónico que engancha a todo público desde el comienzo. Los demás efectos sonoros de la pieza vienen igualmente traídos a escena de mano de la tecnología que se incorpora al argumento clásico, sin modificación alguna en este sentido del texto. Así aparece el característico sonido del ordenador cuando se proyecta en la pantalla el perfil del Tuenti de Liseo o el mensaje de Laurencio, llevando al espectador hábil en estos medios de comunicación a experiencias próximas y reconocibles. En el último caso, el mensaje que envía Finea a Laurencio en el tercer acto, se prescinde incluso del apoyo visual de la pantalla, pues la presencia del móvil en manos de la actriz y el sonido característico bastan para el espectador ya diestro en la lectura del juego escénico.

La versión no versada que se inaugura con unos pies de micro, un marchoso rap a todo volumen y una coreografía que reúne en escena a toda la compañía, no ignora el valor de la danza en el espectáculo teatral. El baile le sirve a Lope para ilustrar en su comedia la torpeza de la boba y su mudanza en hábil e ingeniosa. Tal recurso de enorme efectividad escénica es explotado por la moderna propuesta de EspacioImaginado. En el acto primero, la danza utilizada para tal ilustración es el claqué ya

que no supone su empleo detención del argumento por ser sonoro sin música que demore el ritmo de la acción y adecuado para la exhibición de la pericia de Nise en la danza. Sin embargo, en el acto tercero, momento de mostrar al público las destrezas de la antes boba, la presente versión propone una sucesión de músicas de diferentes estilos que se siguen sin apenas transcurrir unos compases de cada una ya que cuando Nise comprueba la capacidad de su hermana en cada uno de los bailes cambia la música proponiéndole un reto aún más difícil. Compiten así en diversas modalidades de danza: disco, *break dance*, salsa, flamenco, *cabaret*, *cowboy*, etc. Liseo se convence contemplando la pericia de la antes boba en volver su amor a una Finea muy cambiada. La prueba final supone la vuelta al claqué del primer acto, reto en el que Finea logra estar a la altura. Vemos que en este episodio escénico confluyen espectacularidad y funcionalidad, ya que ilustra el cambio, esencial para el tema y argumento, que se produce en la protagonista. Comporta además una secuencia escénica de enorme atractivo para el público joven así como



La dama boba

mantiene su cercanía y proximidad al fin de fiesta habitual en la comedia áurea, si bien en la presente versión se halla desplazado a un momento anterior al final por razones argumentales.

Tras el análisis detallado de lo que permanece, cambia o desaparece podemos constatar un trabajo dramatúrgico serio y riguroso, al tiempo que atento al público al que se dirige. Se percibe la voluntad constante de hacer el verso accesible por cuantas vías permite el escenario a unos espectadores aún no hábiles en tal cometido, así como un respeto profundo por la palabra de Lope. La búsqueda de lenguajes nuevos con los que amalgamar los clásicos se hace particularmente fértil mediante la introducción de las nuevas tecnologías capitales en la comunicación de nuestros días, el empleo de actuales ritmos musicales como el rap en que se sustenta la propuesta o la utilización de innovadores recursos escénicos con ciertos ecos de la convención sinecdótica clásica. La relectura de Lope que propone EspacioImaginado aún a al tiempo modernidad y clasicidad. La frescura y vitalidad de la producción son el mejor síntoma de la vigencia de nuestros clásicos y del buen hacer dramático de esta joven compañía.

■ OBRAS CITADAS

- AGUILERA SASTRE, Juan y LIZÁRRAGA VIZCARRA, Isabel. *Federico García Lorca y el Teatro Clásico. La versión escénica de La dama boba*. La Rioja: Universidad de La Rioja, 2008.
- BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus, 1987.
- FULLANA FUENTES, Jorge. *La dama boba. Versión para no versados. EspacioImaginado. Dossier informativo*. [En línea]. [Consulta: 25/07/13].
- . *La dama boba. Versión para no versados. EspacioImaginado. Texto*. [En línea]. [Consulta: 25/07/13].
- KOWZAN, Tadeusz. *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus, 1992.
- OLIVA, César. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 1990.
- . *Versos y trazas*. Murcia: Editum, 2009.
- RUANO DE LA HAZA, José María y ALLEN, John. J. *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia, 1994.
- SPANG, Kurt. *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis, 1996.
- ZAMORA VICENTE, Alonso. *La dama boba*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. [En línea]. [Consulta: 20/07/13].

■ NOTAS

1. Ver Oliva, 2009: pp. 201-239.
2. Valgan como ejemplos más significativos *El perro del hortelano* (1996) de Pilar Miró, *La dama boba* (2006) que versiona la obra que nos ocupa en el presente trabajo o la más próxima en el tiempo *Lope* (2010).
3. El estreno del presente montaje tuvo lugar el pasado mes de septiembre en el Teatro Principal de Alicante, con la siguiente ficha técnica y artística: dentro de la escena María Alarcón en Finea, María Berasaluze en Nise y Pedro, Rafael Granados en Laurencio y Celia, Javier Ruano en Liseo y Clara, y Elizabeth Sogorb en Octavia; fuera de la escena, Mónica Fullana en el diseño gráfico, Miguel Sáez en el espacio sonoro, Mariángeles Rodríguez como asesora de verso, Enrique Gavidia como adjunto a la dirección y Jorge Fullana a cargo del espacio escénico, la dramaturgia y la dirección.
4. Citamos por la edición de Alonso Zamora Vicente que se halla en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. La segmentación en escenas que seguimos en los diferentes cuadros es así mismo la presenta en tal edición.
5. Testimonio extraído de la página web de la compañía, www.espacioimaginado.com.
6. La versión se halla en vías de publicación por la Conserjería de Educación de Murcia, puede mientras consultarse en la página web de la compañía en la sección “Recursos didácticos”.
7. Razones prácticas de disponibilidad de actores marcan esta decisión. Sin embargo, el trasvase recoge el desplazamiento de funciones y autoridad que se produce en la actualidad respecto a la educación de los hijos.
8. Este empleo cuenta con precedentes como los sentados por la compañía uruguaya *La Cuarta* en su versión escénica de *La Gatomaquia* presentada en el Festival de Almagro en julio de 2009.
9. “Los lienzos pintados eran bastante comunes en la Comedia” (Ruano de la Haza, J.M. y Allen, J.J, 1994: 437).
10. “La escena interior incluía entre sus adornos principalmente objetos de la vida cotidiana –sillas, mesas, bufetes, estrado–, muchos de los cuales desempeñaban no solo un papel decorativo sino también funcional. [...] Su principal objetivo es, sin embargo, idéntico al de la escena interior: sugerir sinecdóticamente el lugar donde se desarrolla la acción. He de insistir nuevamente en que al tratar de visualizar los decorados utilizados en los teatros comerciales es fundamental que el lector olvide toda idea de un decorado realista” (*ibídem*: 404).

11. “Entre los espacios escénicos más utilizados en la representación de la Comedia se encuentra el jardín. [...] lo verdaderamente característico de este espacio escénico eran las ramas y plantas” (*ibidem*: 404-405).
12. Ya se propusieron tal fusión ente lo clásico y lo moderno escenógrafos como Fontanals en el planteamiento escénico que lleva a cabo de la mano de García Lorca en su versión de *La dama boba* en la capital argentina. El escenógrafo es propone “transformar el teatro en una réplica de los corrales del Siglo de Oro [...] respetar en lo posible de las técnicas propias de los primitivos corrales, pero sin descartar un toque de modernidad y funcionalidad visual” (Aguilera Sastre, J. y Lizárraga Vizcarra, I., 2008: 51). Otro testimonio de interés respecto al empleo de escenarios ágiles en la representación de los clásicos es el de Diez-Canedo en un artículo que publica en la prensa periódica de sus días: “a una acción mudable ha de corresponder un escenario flexible. Los cambios rápidos por cualquiera de los medios que hoy la escenografía apronta.” (“Teatro. Los clásicos y sus adaptaciones”, *El Sol*, 1- XI- 1932, p.12; recogido en Aguilera Sastre, J. y Lizárraga Vizcarra, I., 2008: 26).
13. “La utilería de personaje posee a menudo un valor simbólico”, asevera Ruano, “es empleada para transmitir información al público sobre el personaje, más allá de la proporcionada por la ropa que lleva” (*ibidem*: 332-333).