

Tragedia
griega
y teatro
andaluz

Tragedia griega y teatro andaluz

Marta C. Cuevas Caballero

Cuevas Caballero, Marta C.

Tragedia griega y teatro andaluz / Marta Carmen Cuevas Caballero. – Sevilla : Fundación Centro de Estudios Andaluces, 2025 (Patrimonio y cultura de Andalucía; 1)

196 páginas ; 22,5 cm

ISBN: 978-84-10064-29-4. - ISSN: 3101-6707. - DOI: <https://doi.org/10.54790/fcentrahum.44>

1. Tragedia griega. 2. Teatro griego. 3. Teatro español-Andalucía.

821.134.2(460.35)

Edita:

Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces,
Consejería de Sanidad, Presidencia y Emergencias. Junta de Andalucía

© Del texto: Marta C. Cuevas Caballero, 2025

© De la edición: Fundación Pública Andaluza

Centro de Estudios Andaluces

Avda. Blas Infante s/n — Coria del Río. 41100 Sevilla

Tel.: 955 055 210 | Fax: 955 055 211

www.centrodeestudiosandaluces.es

Diseño: CulBuks

Primera edición, diciembre de 2025

ISBN: 978-84-10064-29-4

ISSN: 3101-6707

DL: SE 3790-2025

DOI: <https://doi.org/10.54790/fcentrahum.44>



*El teatro tiene que apoyarse en las raíces propias para ser universal.
Yo busco a Ulises por las esquinas de mi barrio.*

SALVADOR TÁVORA

*A mi familia, de nuevo.
A la universidad, siempre mi casa.*

CENTRA

Humanidades

CONSEJO EDITORIAL

Presidente:

Tristán Pertíñez Blasco

Director-Gerente. Fundación Centro de Estudios Andaluces (CENTRA)

Director:

Eduardo Ferrer Albelda

Catedrático de Arqueología de la Universidad de Sevilla.

Editor:

José Antonio Parejo Fernández

Profesor Titular de Historia Contemporánea de la Universidad de Sevilla.

Eloísa Bernáldez Sánchez

Jefa del Laboratorio de Paleobiología del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAFH) de la Junta de Andalucía.

Francisco Javier Crespo Muñoz

Jefe de la Sección de Reprografía del Archivo General de Simancas y profesor asociado en el Departamento de Prehistoria, Arqueología, Antropología Social y Ciencias y Técnicas Historiográficas de la Universidad de Valladolid.

Alberto Egea Fernández-Montesinos

Profesor titular del área de Filología Inglesa de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla.

Antonio José García Sánchez

Facultativo del Cuerpo Superior de Archivo en el Archivo General de Andalucía.

Margarita Gómez Gómez

Catedrática de Ciencias y Técnicas Historiográficas en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla.

Magdalena Illán Martín

Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla.

Clelia Martínez Maza

Catedrática de Historia Antigua en la Universidad de Málaga.

Paloma de la Nuez Sánchez Cascado

Profesora de Historia de las Ideas Políticas en la Universidad Rey Juan Carlos.

Sasha D. Pack

Profesor titular en el Departamento de Historia de la Universidad del Estado de Nueva York, Buffalo.

Rafael Mauricio Pérez García

Catedrático de Historia Moderna de la Universidad de Sevilla.

Lola Pons Rodríguez

Catedrática de Historia de la Lengua de la Universidad de Sevilla.

Oliva Rodríguez Gutiérrez

Catedrática de Arqueología de la Universidad de Sevilla.

Julius Ruiz

Senior Lecturer en la School of History, Classics and Archaeology de la Universidad de Edimburgo.

Luis Salas Almela

Profesor titular de Historia Moderna en la Universidad de Córdoba.

Valeriano Sánchez Ramos

Profesor-tutor en la UNED-Almería y en el IES Bahía de Almería y miembro del Instituto de Estudios Almerienses.

Kari Soriano Salkjelsvik

Profesora titular en el Departamento de Lenguas Extranjeras de la Universidad de Bergen.

Manuel Toscano Méndez

Catedrático de Ética y Filosofía Política en la Universidad de Málaga.

Roberto Villa García

Catedrático de Historia Política de la Universidad Rey Juan Carlos.

Índice

Agradecimientos	9
Prólogo	11
I. Introducción	13
Recepción escénica y apropiación	14
Metodología	16
Estructura	20
Cuestiones previas	23
II. La Cuadra de Sevilla: una visión de Andalucía	25
<i>Las bacantes</i> : paganismo sacramental y poética de los sentidos	26
Entre tirsos, claveles y fandangos: el folclore andaluz en escena	27
«La boca me sabe a sangre»: la denuncia social de Andalucía	35
La oposición entre norte y sur: lo apolíneo y lo dionisiaco	39
Tebas o Sevilla: la identidad andaluza a través de la tragedia griega	44
III. Atalaya: teatro de vanguardia en la Andalucía contemporánea	47
<i>Elektra</i> : lo físico, lo poético y lo oscuro	49
El regreso a la tragedia griega como fenómeno universal	49
Las relaciones familiares en la casa de los Atridas: tensión y solemnidad	53
Venganza y odio: la resonancia de <i>Elektra</i> en el mundo actual	57
<i>Elektra</i> o la violencia: los claroscuros de la era contemporánea	63
<i>Medea, la extranjera</i> : la universalidad de lo clásico	65
La concepción del montaje: tragedia griega desde la multiculturalidad	66
Medea escindida: la dramaturgia de lo múltiple	67
Medea la bárbara: el reflejo de la xenofobia	74
Corinto y la Cólquide: los extremos del mundo contemporáneo	77
Medea o la venganza: los rostros del ostracismo	82

IV. Induo Teatro: los clásicos en todas sus vertientes	85
<i>Prometeo</i> : disidencia, represión y conciencia social	86
Corrupción, pan y circo: las otras facetas de la opresión	94
«Las garras del águila»: capitalismo e imperialismo	96
El despertar de la rebelión: Prometeo y el Movimiento 15M	97
Prometeo o la inmediatez de lo distópico	99
V. Conclusiones	103
VI. Notas	111
VII. Bibliografía	133
VIII. Anexo de imágenes	149

Agradecimientos

Publicar este libro, un tiempo después de defender mi tesis doctoral, es absolutamente un sueño cumplido. No habría sido posible sin las dos personas que me han abierto este mundo y que me han animado a difundir mi investigación al gran público: Rosario Moreno y Daniel Nisa, de la Facultad de Humanidades de la Universidad Pablo de Olavide. Gracias particulares a Rosa, por dirigir mi tesis doctoral, por seguir siendo mi mentora en la etapa posterior, por sugerir el título de esta monografía y por tantas otras cosas; y a Dani, por sus recomendaciones entusiastas de lugares para publicaciones postdoctorales, por sus consejos y sugerencias, por ponerme en contacto con el CENTRA y ofrecerse a acompañarme durante todo el proceso de presentación de la propuesta editorial.

A la Universidad Pablo de Olavide, donde elaboré la tesis doctoral que dio lugar a este libro; a su Escuela de Doctorado y a su Biblioteca-CRAI, donde he tenido y tengo un espacio tranquilo y personal para investigar durante estos años. A las personas magníficas que he tenido la oportunidad de conocer allí. Y a mi familia, por supuesto, por el amor, la confianza, el orgullo y el apoyo incansable.

A Concha Távora, por su cercanía al atenderme en la fase final de mi doctorado, tanto por correo electrónico como entrevistada por mí en persona. Y por el celo, el amor y el orgullo con los que custodia y difunde la obra de su padre.

Al Centro de Investigación y Recursos de las Artes Escénicas de Andalucía, por facilitarme el material videográfico, y por autorizarme a utilizar valiosísimas imágenes de los espectáculos para ilustrar este libro. En especial a Consolación Martín Galera, por su diligencia al atenderme por teléfono y por el trabajo titánico de poner a mi disposición varios cientos de recortes de prensa digitalizados durante los primeros meses de 2024.

Por último, por supuesto, a la Fundación Centro de Estudios Andaluces, por darme la oportunidad de publicar este libro. Por su difusión apasionada de todo lo referente a la cultura andaluza, y por contribuir, con ello, a la puesta en valor de la investigación humanística.

Prólogo

Esta monografía está inspirada en varios capítulos de mi tesis doctoral, titulada *Las representaciones de tragedias griegas en Andalucía: un estudio de recepción escénica a través de ocho espectáculos contemporáneos (1987-2018)* y defendida en la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla a mediados de septiembre de 2024. Mi intención con ella ha sido empezar a llenar un llamativo vacío existente en el estudio de la recepción escénica de teatro clásico, en concreto tragedias griegas, en mi región de origen, Andalucía. Con este libro, como transformación de ese estudio originario, pretendo hacer llegar mi investigación, en lo posible, al público general, de forma divulgativa.

También es este, sin duda, el lugar para hablar de las motivaciones más personales que han inspirado ambos trabajos. Todo nace en gran medida tanto de mis visitas al Festival de Mérida a lo largo de los veranos de mi vida como de mi actividad, en una época más reciente, como actriz aficionada. Durante los años de doctorado he participado en tragedias griegas con dos grupos, Acontracorriente Teatro y La Cólquide Teatro, en lo que ha supuesto un gran crecimiento personal y emocional. Con el primero tuve la oportunidad de protagonizar el montaje *Æterna Antígona* hasta en siete ocasiones entre 2019 y 2022, y también de formar parte del coro de la tragedia. El personaje me marcó y se quedó conmigo desde entonces. Con el segundo aún sigo participando en *Las hasaníes*, un espectáculo inspirado en *Las troyanas* de Eurípides.

Ha habido y hay, no obstante, un grupo, que en realidad no es sino el primero de todos, desde hace ya trece años: *Furor Bacchicus* Teatro, el grupo estudiantil de teatro grecolatino de la Facultad de Humanidades de la Universidad Pablo de Olavide. Con *Furor* he sido mujer ateniense, tañedora de laúd, dramaturga, troyana, cartaginesa, compositora de canciones, Erinia, de nuevo ateniense, mensajero, incluso anciano pedagogo. Mi paso por ese grupo vivo de personas maravillosas acabó de decidir mi camino posterior, mi pasión por el teatro, la cultura clásica y la investigación. Si no hubiera sido por *Furor*, yo no sería hoy doctora, ni mucho menos habría logrado publicar este libro.

I.

Introducción



Para que algo –un espectáculo teatral, por ejemplo– tenga una dimensión universal tiene que ser fácilmente localizable en una determinada geografía y en un determinado entorno cultural. (...) Por eso nuestro teatro trata de temas generales, habla del hombre en general y no del hombre andaluz. Pero está hecho con las características propias de nuestra cultura, es en definitiva una temática universal vista bajo la óptica andaluza¹.

Tales eran las palabras del director teatral sevillano Salvador Távora para *El Correo de Andalucía*, el 23 de septiembre de 1982. Conocido por su defensa incansable de la cultura y tradiciones andaluzas en sus espectáculos, así como por su crítica y denuncia de los problemas e injusticias sociales en la región, el director de La Cuadra de Sevilla abogaba por un hecho teatral fundamentado en las raíces mismas de la cultura que lo produce. Al mismo tiempo, este teatro debía tener una proyección que, por los factores comunes de sus circunstancias, lo hiciera comprensible en cualquier lugar del mundo.

Aun así, o quizás precisamente debido a ello, Távora declaraba, en el contexto del estreno de su montaje de *Las bacantes*, que formará parte de esta monografía, que «con Eurípides me he hecho más andaluz todavía»². Había logrado hallar, así, una constatación o posible aplicación de su idea anteriormente citada: una tragedia procedente de Grecia y de una época muy antigua puede servir para representar Andalucía.

Esta monografía es la presentación de un estudio escénico en profundidad de cuatro producciones teatrales basadas en tragedias griegas y estrenadas por parte de compañías andaluzas. Con este trabajo pretendo investigar la recepción escénica de algunos casos particulares de tragedias griegas, examinando de qué modo el uso

de determinados recursos formales y escénicos influye sobre su acogida e interpretación por parte de la crítica. Quiero, para ello, explorar en profundidad las características escénicas de estos montajes andaluces concretos a través del vestigio más fiable y realista posible para examinarlas con detenimiento: las grabaciones en vídeo.

Recepción escénica y apropiación

Antes de entrar en materia en esta introducción, conviene explicitar dos conceptos fundamentales. El primero es la recepción escénica, o lo que se va a entender como tal en esta monografía. En el estudio de la influencia de los clásicos grecolatinos en épocas recientes, la palabra *tradición*, del latín *tradere*, sugiere un traspaso de materia literaria desde la era antigua hasta la actualidad; la recepción, en cambio, implicaría la participación activa de lectores, espectadores o artistas creativos, en un diálogo entre pasado y presente³. La primera, por tanto, sugeriría un traslado unidireccional de las obras literarias y su influencia, mientras que la segunda sería bidireccional al suponer, desde el presente, una mirada hacia la época original de creación de estas.

La recepción escénica puede definirse como la acogida, por parte de público, instituciones, crítica, compañías, directores y otros profesionales de las artes escénicas, de las representaciones de obras teatrales, así como de las interpretaciones que se hacen del sentido de estas, los interrogantes o debates que plantean y la repercusión mediática, histórica y cultural que tienen. El estudio académico de estas se ha abordado desde ámbitos muy diversos, para determinar qué intención subyace tras los montajes, en qué medida los condiciona el contexto histórico en el que se insertan, cómo se refleja en ellos la actualidad o los problemas de cada época y qué recursos escénicos se utilizan para representarlos.

Lorna Hardwick señala cómo, en la recepción de las representaciones, diferentes contextos culturales, como los de la Antigüedad y la actualidad, requieren diferentes conocimientos de los espectadores: en la actualidad el público está compuesto por personas con mayor o menor familiaridad con los mitos griegos, con el contenido de las tragedias o con las convenciones teatrales⁴. Dependiendo de cada montaje particular, estas necesitan un grado distinto de explicación para el público contemporáneo, aparte de que la reacción ideológica a cuestiones como las convenciones de los textos o su idiosincrasia cultural es muy diferente en la actualidad. Para la recepción escénica es importante prestar atención no solo a las características literarias del texto, sino a las que tiene cuando está en acción, de acuerdo con Oliver Taplin⁵. Wyles, de forma similar, argumenta que la recepción de una obra no es simplemente la del texto, sino también la de la actividad teatral y cultural que es la representación⁶.

La recepción de los montajes de tragedias griegas se analiza desde disciplinas muy distintas, como la perspectiva de género, el análisis del vestuario y de la semiótica del espectáculo o el análisis histórico y político. La existencia de esa variedad de aproximaciones permite un estudio muy completo de la tragedia en el mundo contemporáneo, que ha comenzado a poner de relieve la importancia no solo del texto teatral, sino de su plasmación espectacular y del modo en que el público lo interpreta en la actualidad. Este análisis tan completo de las representaciones es muy valioso para el estudio, a su vez, de la recepción de esos textos clásicos, debido a que las producciones de obras antiguas han crecido notablemente en las últimas décadas, con una gran cantidad de perfiles distintos en montajes de diversa procedencia (teatro estudiantil, compañías estables, teatro experimental, teatro comercial, etc.); de este modo, el drama antiguo se convierte en un medio de experimentación artística e intelectual, así como de crítica de aspectos formales del teatro contemporáneo y su contexto social y político⁷.

El segundo concepto es el de la apropiación o reescritura. No es una idea nueva, pues los autores clásicos ya de por sí reescribían tradiciones míticas antiguas⁸. Se realizan adaptaciones de textos en épocas posteriores a su escritura para solucionar carencias o problemas que estos plantean para público de esos nuevos tiempos, lo cual supone, en sí mismo, una mirada hacia el pasado y hacia el origen de las obras, y también a la diferencia cronológica y cultural que ha llevado a la necesidad de esa adaptación. Toda representación es una adaptación diferente del mismo material, en función de las necesidades que plantee para el escenario.

Las adaptaciones de textos pueden variar en cuanto a sus características y grado de profundidad. Sanders afirma que en determinados casos la adaptación puede pasar de lo meramente transpositivo a algo con más carga cultural, añadiendo nuevos puntos de vista sobre el concepto original o sobre sus implicaciones políticas, modificando, añadiendo y visibilizando elementos que pasaban más desapercibidos⁹. Este tipo de adaptación implica en gran medida una reescritura creativa, suprimiendo o añadiendo escenas, introduciendo conscientemente anacronismos, modificando el estilo o las premisas morales originales, y creando, por tanto, comparaciones relevantes con el texto original¹⁰. Para estas adaptaciones más extremas o profundas se utilizará aquí el término de *reescritura* o de *apropiación*: una adaptación con un mayor grado de libertad o distancia respecto al texto fuente. Es frecuente además que en teatro, y en las representaciones de tragedias griegas en concreto, *adaptación*, *versión* y *reescritura* se utilicen como sinónimos, por ejemplo, en programas de mano; la diferencia entre ellas no siempre está clara.

La denominación del espectáculo como reescritura permite, de este modo, la libertad creativa. En una gran cantidad de montajes, la impresión inicial es que el apartado visual y el lenguaje del espectáculo no se encuentran en total consonancia,

pero eso provoca que el público mire más allá para establecer una conexión entre texto y subtexto¹¹. Las obras que se reescriben, así, pueden contarse desde un nuevo punto de vista, poner el énfasis en personajes secundarios o alternativos, desarrollar otras partes o antecedentes de los mitos o bien fusionar los textos con versiones u obras relacionadas de autores posteriores, para enriquecer la narración dramática.

Sidiropoulou precisa, en este sentido, que una lectura contemporánea supone entender el texto en su contexto original y resaltar luego la correspondencia entre las tensiones de época griega y las del público contemporáneo¹². Las representaciones contemporáneas de tragedias griegas revisan los textos originales para situar el sufrimiento en el mundo actual, y a través de ello expanden y redefinen el concepto de tragedia establecido en la Antigüedad¹³. Las dramaturgias, así, se sirven de las posibilidades de las obras antiguas para reflexionar acerca de problemas de la actualidad. Con el público se busca el equilibrio entre un tratamiento del texto y la obra que facilite la comprensión y el acercamiento a los mitos y uno que permita que los espectadores interpreten el espectáculo por sí mismos. Tanto los espectadores de época original como los del presente están condicionados, finalmente, por la relación que cada espectáculo tiene con el propio momento cronológico o histórico en el que surge.

Metodología

Los dos pilares conceptuales que vertebran este libro son la tragedia griega, por un lado, y la realidad cultural andaluza, por otro. Como tal, este trabajo puede insertarse en las disciplinas tanto de la recepción clásica y escénica como de los estudios culturales. Para la primera, pretende proporcionar una visión de la influencia de los clásicos grecolatinos en el contexto cultural andaluz, en este caso en el ámbito teatral; también, en un sentido más referido al arte escénico, se estudia cómo las obras literarias originales se resignifican mediante su representación para adquirir nuevas connotaciones e implicaciones que las vinculan con un contexto histórico y geográfico muy particular. Para la segunda, se reflexiona acerca de la contribución de determinadas formas teatrales y literarias a la expresión de la identidad andaluza, del patrimonio cultural e intelectual de la comunidad y de su proyección y percepción en el exterior.

En la actualidad, 2.500 años después de su época original, continúan representándose tragedias griegas, y estas escenificaciones contemporáneas han empezado a estudiarse con interés renovado desde los años setenta y ochenta del pasado siglo. El impacto de la tragedia clásica en la cultura popular, esa «modernísima voz antigua» de la que habla Álvaro del Amo¹⁴, resulta patente a simple vista en algunos ejemplos de la prensa. Irene Vallejo se refiere a *Edipo rey* como «primera ficción policiaca» o «primer *noir*»¹⁵, de modo similar al director Lluís Pasqual¹⁶, y

más recientemente a Yulia Navalnaya, viuda del opositor ruso Alekséi Navalni, se la comparaba con Antígona en la reclamación de su derecho a enterrar el cadáver de su esposo¹⁷. Son solo algunas anécdotas puntuales que también hablan del modo en que se reciben la tragedia griega y la cultura clásica en la actualidad y en lo cotidiano. En el presente trabajo tendré la oportunidad de concretar bastante más el estudio de esta recepción en el panorama andaluz.

Por lo pronto, en el ámbito hispano, por citar algunas obras, Francisco Rodríguez Adrados dedica una sección a la actualidad del teatro antiguo en España en su volumen *Del teatro griego al teatro de hoy* (1999); María José Ragué Arias analiza la pervivencia de los mitos o personajes clásicos en obras teatrales españolas del siglo xx en *Lo que fue Troya* (1993). Otros estudios, como los volúmenes conjuntos de Andrés Pociña y Aurora López, se dedican a la recepción teatral de personajes concretos como Fedra o Medea¹⁸. Y, más cerca del campo de investigación que me ocupará en este trabajo, Carmen Morenilla Talens aborda y comenta montajes de tragedias griegas en *La vigencia de los mitos griegos* (2002) y *Mitos griegos en el teatro español* (2006). Destaca además en su haber la colección «El teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia en la cultura occidental», editada junto con Francesco de Martino y José Vicente Bañuls Oller¹⁹.

Como ya se ha mencionado, el presente trabajo se basa en mi tesis doctoral. Con ese estudio originario yo quería intentar responder a las preguntas de qué recursos dramáticos y escénicos se utilizan en las representaciones contemporáneas de tragedias griegas en Andalucía y hasta qué punto influye el uso de estos recursos en la recepción de los montajes. Dicha tesis es una investigación de la recepción escénica de ocho espectáculos inspirados en tragedias griegas de las últimas décadas en Andalucía, con atención al modo en que sus recursos formales y escénicos se utilizan para plasmar temas concretos, y cómo esta correspondencia se recibe en la crítica periodística especializada. Para ello me basé en el visionado de videograbaciones de los espectáculos, además de la revisión de una extensa compilación de prensa y trabajos académicos sobre los montajes.

Seleccioné para llevarlo a cabo un conjunto de ocho obras dentro de un periodo aproximado de treinta años, entre la década de los años ochenta y la segunda década de este siglo, con el criterio adicional de que fueran montajes profesionales realizados por compañías andaluzas, disponibles en vídeo, que clasifiqué en las cuatro categorías principales de ambientación flamenca, arcaizante, intemporal o contemporánea. De cada montaje examiné sus temas relevantes plasmados a través de recursos como escenografía, vestuario, música, iluminación, dramaturgia y espacio escénico, incluyendo inspecciones detenidas de determinadas escenas, complementadas y contrastadas con diversas críticas y otros recursos de prensa acerca de los espectáculos.

Es necesario aclarar por qué entre los parámetros de análisis aquí escogidos y citados no se halla el texto dramático o guion de cada producción. Examinar en profundidad un elemento como este, en el que con frecuencia confluyen diversas circunstancias de dramaturgia, adaptación y escritura creativa, es una tarea de una gran complejidad que seguramente requeriría, por sí sola, de otra monografía, o bien de un cambio de enfoque de la actual. Solo ha sido posible hallar guiones oficiales, además, de dos de las obras estudiadas, lo que dificulta notablemente la labor. Se trata, no obstante, de una variable muy interesante para abordar en estudios futuros que permitan, además, una comparación de mayor alcance con otros espectáculos tanto andaluces como del resto de España, observando el traslado y estructuración de diversas partes o fragmentos de los textos originales, así como posibles añadidos u omisiones, y qué se quiere transmitir con ello.

En sentido metodológico, esta monografía sigue las directrices originales de mi tesis doctoral: un análisis escénico del corpus seleccionado de espectáculos andaluces basados en tragedias griegas, estrenados en Andalucía, en este caso, entre 1987 y 2014, por parte de compañías profesionales y disponibles en vídeo, para poder examinar con atención el desarrollo del montaje. El lugar en el que he accedido a este material audiovisual es el Centro de Investigación y Recursos de las Artes Escénicas de Andalucía (en adelante CIRAEA). Situado en el centro de Sevilla, alberga más de 15.000 documentos audiovisuales y más de 165.000 documentos de prensa, entre otros recursos²⁰.

Resulta difícil determinar un número total siquiera aproximado de estrenos a lo largo de estas más de tres décadas, pero una búsqueda de menciones en prensa de montajes andaluces desde 1980 hasta la actualidad, en la hemeroteca del CIRAEA en línea, devuelve noticias sobre unos nueve montajes de *Antígona*, ocho de *Medea*, cinco de *Prometeo encadenado*, cuatro de *Electra*, cuatro de *Las troyanas*, tres de *Las bacantes*, tres de *Edipo rey/Edipo en Colono*, tres de la *Orestíada*, tres de *Hipólito/Fedra* y seis de otros títulos²¹. En conjunto sería, por tanto, un número aproximado de algo menos de cincuenta espectáculos estrenados. No es una cifra fiable, ya que muy probablemente hay una gran cantidad de estrenos por parte de compañías independientes o de ámbito reducido de las que no hay noticias en periódicos. Lo mismo sucede si se intenta arrojar luz sobre una posible cifra de estrenos de tragedias griegas en el ámbito nacional en el mismo periodo: el registro del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM), en una búsqueda por títulos de tragedias desde 1980, ofrece datos de algo menos de doscientos estrenos²².

El corpus finalmente escogido para esta monografía consta, de esta forma, de cuatro espectáculos andaluces y profesionales: *Las bacantes* (1987) de La Cuadra de Sevilla, *Elektra* (1996) de Atalaya, *Medea, la extranjera* (2004) de Atalaya y *Pro-*

meteo (2014) de Induo Teatro²³. Su origen en compañías con estilos muy distintos, desde el teatro físico de Atalaya hasta el flamenco de La Cuadra de Sevilla, los hace representativos para el estudio.

Estos montajes se clasifican en tres categorías principales de análisis: espectáculos de ambientación flamenca, intemporal o contemporánea/actual. Los de ambientación flamenca utilizan este arte musical como un lenguaje más que, en sintonía con el carácter pasional y con frecuencia desgarrador de la tragedia, sustituye o acompaña escenas con cante y baile y, en mayor o menor medida, contribuye a expresar la acción o a caracterizar a los personajes. En los espectáculos intemporales, ambientación y recursos escénicos no pretenden señalar, en principio, ninguna realidad cronológica o espacial concreta, sino que caracterizan la representación en la ambigüedad, con frecuencia utilizando escenografía abstracta y no realista. Por último, la ambientación contemporánea o actual se da en montajes cuyas estrategias escénicas sí buscan de forma activa trasladar la acción dramática al presente, especialmente mediante vestuario y escenografía (trajes de chaqueta, uso de dispositivos electrónicos, sonidos de armas de fuego, etc.).

Para realizar este estudio, durante el visionado de los espectáculos en vídeo tomé notas detalladas sobre elementos escénicos (escenografía, vestuario, música, iluminación, dramaturgia y espacio escénico) y temas tratados, en su mayoría relacionados con política, corrupción, guerra, inmigración y xenofobia, alienación o desigualdad de género, entre otros, además de consultar traducciones de las tragedias al español para complementar la visión o interpretación plasmada en las videograbaciones²⁴. Ello me permitió explorar el modo en que se utilizan sus recursos escénicos para la plasmación de determinados temas y cómo esta correspondencia entre forma y contenido se recibe en la crítica especializada.

Un apoyo esencial para este proceso ha sido la consulta de recursos de prensa acerca de las obras visionadas, tanto en la hemeroteca del CIRAEA como en la plataforma en línea MyNews²⁵. El objetivo de esta parte de la metodología era obtener una visión lo más completa posible de la recepción de los montajes por parte de la crítica. Todo ello me permitía además profundizar en aquellos aspectos que pudieran pasar más desapercibidos durante el visionado y también acceder a distintas interpretaciones de determinados aspectos o detalles de las obras. Análisis y comparaciones se han apoyado también en artículos, monografías y capítulos de libros académicos, en muchos casos dedicados a los montajes de mayor impacto cultural y mediático, como los de La Cuadra o Atalaya. En el caso de *Las bacantes* de La Cuadra de Sevilla, además, me fue posible entrevistar personalmente a Concha Távora, hija del director de La Cuadra y participante en el montaje.

Estructura

En lo referido a la estructura del contenido de la presente monografía, este libro se organiza, más allá de su introducción, conclusiones, bibliografía y anexo de imágenes, en tres apartados o capítulos diferentes, cada uno de ellos dedicado al trabajo de una compañía teatral andaluza. En los casos de La Cuadra de Sevilla y de Induo Teatro, primera y tercera parte respectivamente, se aborda un único montaje de cada una; en el de Atalaya, sin embargo, son dos. En la tesis doctoral de la que nace este libro, el criterio escogido para la estructura era la ambientación de los montajes, según las cuatro categorías ya citadas en esta introducción (flamenco, arcaizante, intemporal/atemporal y contemporánea/actual), por motivos de estudio de la recepción ya mencionada y de comparación de unos montajes con otros. En la presente monografía la cantidad de producciones examinadas es notablemente menor, y cada una de ellas puede asociarse con claridad al estilo y presupuestos artísticos de la compañía que la pone en escena, por lo que se ha optado, finalmente, por dar forma al libro en torno a este criterio de las compañías, para favorecer la claridad y facilitar la comprensión. De este modo, cada una de las tres partes consta de una introducción, en la que se examina la trayectoria y filosofía escénica de cada grupo de teatro, seguida de una presentación del montaje correspondiente y de diferentes apartados de análisis e interpretación de este y, por último, un apartado de conclusiones.

El primer bloque examina *Las bacantes* (1987) de La Cuadra de Sevilla. Andalucía misma se halla en el centro absoluto de la idiosincrasia de este grupo sevillano del barrio del Cerro del Águila. Con montajes como *Quejío* (1971), *Herramientas* (1977) o *Andalucía amarga* (1979) denunciaba Salvador Távora, su director, las duras condiciones de vida del campesinado y de los obreros andaluces, y *Piel de toro* (1985), *Picasso andaluz o la muerte del Minotauro* (1988) o *Don Juan en los ruedos* (2001) utilizaban elementos taurinos y flamencos para poner en escena una viva reivindicación de las tradiciones y de la identidad de la región. Con *Las bacantes*, Távora se acerca por primera vez a una tragedia griega, que narra trasladándola íntegramente a Andalucía a través del recurso tanto al cante y baile flamencos como a referencias a la Semana Santa y al Rocío. Estas dos últimas le sirven para poner en escena un paralelismo entre la tragedia eurípidea y la comunidad andaluza a través de la religiosidad popular de esta última, que entiende estas festividades desde una óptica colorida y vibrante; Távora llamó a este fenómeno *paganismo sacramental*. A través de estos recursos, el director sevillano plantea, en un plano más simbólico, la tradicional oposición entre el norte, concebido por él como frío y austero, y el sur, emotivo y pasional, el uno en un sentido apolíneo y el otro dionisiaco. De este modo, la identidad andaluza se expresa y se recrea libremente a través de la

apropiación dramática de una obra griega clásica de resonancias universales que se reescribe para expresar especificidades locales.

El segundo bloque, sobre la compañía Atalaya, aborda, en una primera parte, *Elektra* (1996). La compañía surge en el año 1983, fundada por Ricardo Iniesta, para explorar las posibilidades del teatro experimental, basado en las enseñanzas de los grandes teorizadores del teatro occidental, pero también con abundantes influencias de tipo multicultural. Con montajes caracterizados por su uso del teatro físico y la expresión corporal, además de dramaturgias de fusión de autores de diversas épocas, Atalaya incursiona por primera vez en la tragedia griega con *Elektra*, reescritura del mito de Electra basada en textos de Esquilo, Sófocles, Hugo von Hofmannsthal y Heiner Müller. La dramaturgia de Carlos Iniesta busca un enfoque de la tragedia griega como fenómeno universal que se produce fuera del tiempo. Los notables claroscuros escénicos crean ambientaciones sórdidas y agobiantes, que contribuyen a caracterizar las problemáticas relaciones entre personajes como Elektra, odiadora incansable, su madre Klitemestra, atormentada por la culpa, o su hermana Crisótemis, que anhela la libertad, dentro del palacio de Argos. Merece una mención especial el uso de la escenografía de bañeras metálicas, de una notable versatilidad en sus posibilidades expresivas físicas, visuales y sonoras. Con todo ello, el grupo busca producir en el público una reflexión acerca de los problemas generados por la violencia y la venganza en la época contemporánea, con resultados de alienación, aislamiento y deshumanización.

Medea, la extranjera (2004) es la segunda tragedia analizada de Atalaya. Este nuevo espectáculo del grupo sevillano tiene una presencia incluso más marcada de elementos multiculturales de procedencias muy distintas, tanto en vestuario como en el apartado musical y vocal. Producido casi una década después de *Elektra*, el nuevo espectáculo constituye una reescritura del mito griego de Medea que fusiona la tragedia eurípidea con textos de Séneca y Müller. Se cuenta la historia de la hechicera de la Cólquide desde el inicio, con su enamoramiento de Jasón en la tierra de origen de ella, hasta su llegada a Corinto, donde experimenta el rechazo y la xenofobia y se decide a ejecutar su venganza final. La característica más notable de la dramaturgia es la representación del personaje protagonista a través de cuatro actrices, que dan vida a cuatro Medeas, cada una de ellas identificada con uno de los cuatro elementos: Medea Tierra, con su apego a su país natal, Medea Fuego, enamorada de Jasón, Medea Agua, apocada, humillada y aislada al sufrir el desprecio de los corintios por ser extranjera, y Medea Viento, que se entrega a la furia y a la venganza. El espectáculo reflexiona así sobre la xenofobia y los prejuicios de las sociedades occidentales, materializados en el montaje a través del contraste entre la Cólquide, caracterizada como civilización exótica tribal y apegada a la naturaleza, y Corinto, urbe europea altiva, fría, sofisticada y elegante.

El tercer y último bloque aborda una única producción de ambientación contemporánea, *Prometeo* (2014) de Induo Teatro. Esta compañía malagueña se especializa en abordar tanto obras de teatro clásico grecolatino como del Siglo de Oro español; otros montajes del grupo con el tema de esta monografía son *Medea* (2011) o *Fedra de Eurípides* (2012). Presentan en esta ocasión una versión de *Prometeo encadenado* con una adaptación dramaturgica muy libre y breve (la obra dura apenas una hora) de tintes marcadamente distópicos. Se ambienta esta tragedia griega tradicionalmente atribuida a Esquilo en un régimen tiránico y caracterizado por el terror, la violencia, la opresión y la esclavitud, del que Prometeo, semidesnudo y encadenado en el interior de un andamio, es una víctima más, una especie de activista que ha molestado al régimen al denunciar abiertamente la corrupción, la pobreza y la injusticia. Como tal, Prometeo es humillado y golpeado por esbirros de esta dictadura brutal, y obligado a quedar expuesto a la intemperie y a los elementos, contemplando cómo el gobierno aplasta toda forma de rebelión. Hay también una reflexión sobre el capitalismo y el modo en que el poder establecido, a través del espectáculo, distrae a las masas de los verdaderos problemas ofreciéndoles entretenimiento y adrenalina, en algunos casos a través del morbo y de la exaltación y exposición del sufrimiento ajeno. El motivo que subyace como trasfondo de la acción, por último, es el Movimiento 15M español, presente en algunos elementos de escenografía y sonido, con carteles reivindicativos en escena y con efectos de personas que corean consignas en manifestaciones callejeras contra el poder establecido.

Cierra la monografía, finalmente, un apartado de conclusiones acerca de todas las tragedias analizadas. De estas, solo la de ambientación flamenca hace referencia con más claridad a la región andaluza, su identidad y sus tradiciones; los espectáculos intemporales aluden a sucesos o fenómenos del mundo actual en general, en particular la violencia y la xenofobia, y el de ambientación contemporánea se centra en inquietudes acerca del presente y del futuro, a través de una situación distópica. La prensa valora de forma positiva la creatividad y originalidad de las adaptaciones o apropiaciones realizadas en los montajes, aunque en el caso de *La Cuadra* tiende a criticarse como negativa, en algunos casos, la reivindicación de la identidad andaluza. Los temas y motivos intemporales de los espectáculos analizados permiten interpretaciones muy libres de su significado que pueden relacionarse con el presente, pero es en el de ambientación contemporánea donde se muestra más claramente la vinculación de los sucesos del montaje con fenómenos de alcance inmediato y actual.

Cuestiones previas

Antes de entrar en materia, me parece necesario hacer algunas aclaraciones estilísticas y de comodidad para la lectura. Para facilitar la comprensión de los montajes estudiados en este libro, y en consonancia con la naturaleza divulgativa de este, he incluido al principio de cada análisis, justo después de los datos técnicos y artísticos de cada obra, una sinopsis sucinta de la obra clásica que la inspira. Cada sinopsis se acompaña de una nota al final en la que se ofrecen recomendaciones de distintas traducciones de las obras al español y también al inglés, en caso de que se quiera leer el texto de la tragedia, así como de obras de referencia para ampliar información sobre personajes o mitos.

Allí donde se reproduzcan descripciones del desarrollo de las obras del corpus, tanto de los espectáculos andaluces como de los del resto de España, se introducirán las marcas de tiempo de vídeo, entre paréntesis, en el propio cuerpo del texto. Estas se expresarán en horas, minutos y segundos (ejemplos: 00:45:00; 00:37:00). Aunque todas las videgrabaciones proceden del CIRAEA, ocasionalmente haré referencia a ello en notas al final si existen videgrabaciones alojadas en Internet para su consulta.

Me ha sido posible consultar ediciones oficiales de los guiones de *Las baccantes* de La Cuadra y de *Elektra* de Atalaya. En esos casos, y cuando transcriba literalmente diálogos de personajes, referenciaré el guion en nota al final, junto a la marca de tiempo correspondiente. Por otro lado, todas las citas de obras clásicas seguirán el formato del *Oxford Classical Dictionary*²⁶ en su cuarta edición, con abreviaturas de autores y títulos de obras en cursiva, seguidos de los números de los versos (e. g. Eur. *Hipp.* 61-107; Sen. *Phae.* 1-84).

Este trabajo dispone de un anexo final de imágenes. Entre ellas hay, para cada montaje, paratextos como programas de mano, dosieres y carteles, además de una compilación de imágenes de diversos momentos de los espectáculos. Casi todas estas imágenes han sido cedidas para su uso en esta monografía por el Centro de Investigación y Recursos de las Artes Escénicas de Andalucía, y aparecen en el anexo referenciadas con el nombre de cada persona autora; únicamente en el caso de *Prometeo* (2014) de Induo Teatro no ha sido posible conseguir más que una única imagen del espectáculo, además de reproducir el cartel y la ficha técnica. Aunque proporcionaré información inicial en cada capítulo de análisis sobre la fecha de estreno, el elenco actoral y el apartado técnico, remitiré también en cada caso al anexo, y haré referencias puntuales a las imágenes indicando el número entre corchetes ([Imagen 1], [Imagen 2], [Imagen 3]).

La bibliografía final de este trabajo está organizada en tres apartados. El primero es de obras académicas, monografías, capítulos de libro y artículos, y también

de traducciones de obras clásicas y de guiones de obras teatrales; todo ello se cita en notas al final, indicando autor, año y página, con una letra distintiva adicional junto al año cuando se da la existencia de varias obras de la misma autoría y fecha. El segundo apartado contiene las referencias de prensa y otros recursos no académicos, como páginas web, de las que se indica en cada caso la fecha de consulta, tanto en notas al final como en dicha bibliografía final. El tercer apartado, por último, contiene referencias web, que se citarán completas en notas al final. Las fuentes periodísticas las citaré completas en cada caso en notas al final, indicando apellidos y nombre del autor/autora, título, diario o revista y fecha de publicación; de los elementos de prensa anónimos, se citan título, publicación y fecha. En este mismo formato se podrán encontrar en el apartado de prensa de la bibliografía final las fuentes periodísticas, con los elementos anónimos colocados al principio.

Esta monografía, además, sigue las normas de la *Ortografía de la lengua española* de 2010²⁷. No sucede así, evidentemente, con los fragmentos citados literalmente de noticias, críticas u otros textos, que aparecerán con la acentuación de sus épocas correspondientes. En los casos donde además he hallado erratas o errores de expresión he optado por reproducir esos extractos de manera literal y utilizar la abreviatura [sic] para evitar confusiones.