



Una sorprendente pasión por el tema de Fedra e Hipólito: sus cuatro reescrituras por Manuel Lourenzo

Autor(es): Pociña, Andrés

Publicado por: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra; Imprensa da Universidade de Coimbra

URL persistente: URI:<http://hdl.handle.net/10316.2/30273>

DOI: DOI:http://dx.doi.org/10.14195/978-989-721-038-9_46

Accessed : 5-Feb-2018 09:50:30

A navegação consulta e descarregamento dos títulos inseridos nas Bibliotecas Digitais UC Digitalis, UC Pombalina e UC Impactum, pressupõem a aceitação plena e sem reservas dos Termos e Condições de Uso destas Bibliotecas Digitais, disponíveis em <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/termos>.

Conforme exposto nos referidos Termos e Condições de Uso, o descarregamento de títulos de acesso restrito requer uma licença válida de autorização devendo o utilizador aceder ao(s) documento(s) a partir de um endereço de IP da instituição detentora da supramencionada licença.

Ao utilizador é apenas permitido o descarregamento para uso pessoal, pelo que o emprego do(s) título(s) descarregado(s) para outro fim, designadamente comercial, carece de autorização do respetivo autor ou editor da obra.

Na medida em que todas as obras da UC Digitalis se encontram protegidas pelo Código do Direito de Autor e Direitos Conexos e demais legislação aplicável, toda a cópia, parcial ou total, deste documento, nos casos em que é legalmente admitida, deverá conter ou fazer-se acompanhar por este aviso.



De ayer a hoy

Influencias clásicas en la literatura

**Aurora López, Andrés Pociña,
Maria de Fátima Silva (coords.)**

UNA SORPRENDENTE PASIÓN POR EL TEMA DE FEDRA E HIPÓLITO: SUS CUATRO REESCRITURAS POR MANUEL LOURENZO

ANDRÉS POCIÑA
Universidad de Granada

Uno de los más prestigiosos dramaturgos del teatro gallego actual, Manuel Lourenzo, ofrece como uno de los rasgos peculiares de su producción la reescritura de temas de la mitología greco-latina. Dentro de esta amplia parcela de sus dramas, destaca su pasión, además de por el tema de Medea, por el de Fedra e Hipólito: en 1973 reelaboró en gallego y puso en escena un muy peculiar *Ipólito* a partir de Eurípides, que no es una mera traducción como alguna vez se ha dicho; en 1975, publicó en Santiago su farsa *Romería ás covas do demo*; en 1982 aparece su libreto para ópera (inconcluso) *Fedra*, inspirado en Séneca; por último, vuelve al mismo tema en *Despois do temporal* (2007). Estudio de estas cuatro obras dramáticas.

1. Sucinta presentación de Manuel Lourenzo y su teatro.

La actividad de Manuel Lourenzo en el mundo del teatro gallego es tan prolija y variada como amplia en sus resultados, de modo que serían necesarias muchas horas para presentar una síntesis mínima de sus realizaciones, que han hecho que, a pesar de su dedicación constante y única al teatro en lengua gallega, haya conseguido gozar de un amplio conocimiento y reconocido prestigio en los ámbitos teatrales de toda España¹. Nacido en Ferreira do Valadouro (Lugo), en 1943, Manuel Lourenzo cursa los estudios de Magisterio en A Coruña, y se dedica a la enseñanza hasta el año 1980; sin embargo, desde mucho tiempo atrás se da a conocer en los ámbitos teatrales, en las facetas más diversas, como creador y animador de grupos y empresas teatrales, como director, como autor, y como investigador de la

¹ Cf., para un acercamiento básico a su biografía y a su obra, entre otros trabajos: Anónimo, "Lourenzo, Manuel", *Gran Enciclopedia Galega*, Santiago - Gijón, Silverio Cañada Editor, 1974, vol. 19, p. 199; Anónimo, "Lourenzo Pérez, Manuel María", *Enciclopedia Galega Universal*, Vigo, Ir Indo Edicións, 2002, vol. 11, p. 265. Manuel Lourenzo - Francisco Pillado Mayor, *Diccionario do teatro galego (1671-1985)*, Barcelona, Sotelo Blanco Edicións, 1987, pp. 97-99; Anxo Tarrío, *Literatura galega. Aportacións a unha Historia crítica*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1994, pp. 518-532, esp. p. 524; Dolores Vilavedra (coord.), *Diccionario da literatura galega, I Autores*, Vigo, Editorial Galaxia, 1995, pp. 352-353; María-José Ragué-Arias, *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Editorial Ariel, 1996, pp. 85-86, 296-297; Laura Tato Fontañá, "O teatro desde 1936", en AA. VV., *Proxecto Galicia, Tomo 33, A literatura desde 1936 ata hoxe: poesía e teatro*; A Coruña Hércules de Ediciones, 2000, pp. 444-511, esp. 487-491; Anxo Gómez Sánchez - Mercedes Queixas Zas, *Historia Xeral da Literatura galega*, Vigo, Edicións A Nosa Terra, 2001, pp. 344-345; etc.

historia del teatro gallego. Obtiene el título de Interpretación en el Institut de Teatre de Barcelona en 1975. A su iniciativa se debe el nacimiento y dirección de grupos que tuvieron un significado fundamental en el desarrollo del teatro gallego en los insoportables tiempos de la dictadura franquista, como fueron, y siguen siendo algunos, O Facho², Teatro Circo³, Escola Dramática Galega⁴, Compañía de Teatro Luís Seoane⁵... En la actualidad es uno de los tres miembros del consejo de redacción de la Revista de Teatro *Casahamlet* (anual, a partir del año 1999), que dirige Francisco Pillado, llevando Lourenzo la dirección del grupo teatral del mismo nombre; con este grupo estrenó en 2000 su obra *Últimas faíscas de setembro*, curiosa y original reescritura del tema de Medea⁶.

Las obras teatrales de Manuel Lourenzo resultan incontables, incluso teniendo en cuenta que muchas de las que escribió no llegaron a publicarse, en muchos casos por no responder completamente a las exigencias del propio autor. Sin contar de momento las que tienen como base la mitología clásica, tal vez podrían señalarse como sus piezas más destacadas *Viaxe ao país de Ningures* (*Viaje al país de Enningunlugar*, 1976, ed. 1977), *Todos os fillos de Galaad* (*Todos los hijos de Galaad*, Premio de teatro O Facho, 1979, ed. 1981), *Edén e outros paraísos* (*Edén y otros paraísos*, 1981, conjunto de varias piezas cortas, la primera de ellas titulada *Edén*), *Forno de teatro fantástico* (*Horno de teatro fantástico*, 1991, conjunto de cinco piezas cortas), *A canción do deserto* (*La canción del desierto*, 1991) y *Como un susurro* (1992) (ambas en el tomito titulado *Teatro*

² Creado en Coruña en 1965, es uno de los grandes motores de la actividad teatral gallega hasta avanzada la década de los años 80, realizando y promoviendo representaciones, lecturas dramáticas, emisiones radiofónicas, de autores gallegos y también extranjeros traducidos al gallego.

³ A Coruña, 1967-1977, con la colaboración del Círculo de Artesanos, anima la vida teatral de a ciudad con representaciones, conferencias, cursillos, y mantiene relaciones con los movimientos de vanguardia de otras partes de España, hasta su disolución, víctima de la represión política, incluso de “amenazas furibundas”, en palabras de Lourenzo, para dar paso a la creación de la Escola Dramática Galega (cf. Manuel Lourenzo, “Teatro Circo. A consolidación do Teatro Independente Galego”, *Casahamlet 2* (2000) 34-37; C. Lourenço Mória, *Teatro Circo. Tres textos*, A Coruña, Deputación Provincial, 2010).

⁴ Fundada en A Coruña en 1978 por F. Pillado Mayor como presidente y M. Lourenzo como secretario, es la organización más importante en el desarrollo del teatro gallego en los años 80 y 90, publicando hasta el año 1995 sus pequeños pero interesantísimos *Cadernos da Escola Dramática Galega*, que llegaron a alcanzar 105 números (cf. Miguel A. Mato Fondo, “A Escola Dramática Galega”, *Casahamlet 2* (2000) 24-29).

⁵ A Coruña, 1980, sociedad cooperativa, animada por F. Pillado y M. Lourenzo, con obras de repertorio, gallegas y extranjeras traducidas al gallego, y con sede en la Sala de Teatro del mismo nombre en A Coruña (cf. Anónimo, “Compañía de Teatro Luís Seoane”, *Casahamlet 2* (2000) 42-43; María Pilar García Negro, “Os Cadernos da Compañía de teatro Luís Seoane”, *Casahamlet 2* (2000) 52-53).

⁶ Cf. A. López, “Visiones de Medea en la literatura gallega”, en A. López - A. Pociña, *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, 2002, pp. 87-130, esp. 109-114.

mínimo), *A lexión sonámbula* (*La legión sonámbula*, 1995), *Veladas indecentes* (1996, Premio Nacional de Teatro), *Magnetismo* (1997), *O sonho das cidades* (*El sueño de las ciudades*, 1999), *O circo da media noite* (*El circo de la media noche*, 2001), *Insomnes* (2004), *Contos troianos* (2007), *O arame* (2008), *Nocturno Poe* (2009), etc.⁷

Pero además de estas y de otras muchas obras de tema vario, en la producción teatral de Manuel Lourenzo sobresale la frecuente reescritura de grandes temas de la mitología clásica, la mayor parte argumentos de bien conocidas tragedias griegas y romanas. Este tipo de drama tiene una importancia muy notable en el teatro gallego de la segunda mitad del siglo XX; el gran estudioso de la literatura gallega Ricardo Carballo Calero coloca como momento significativo del arranque y triunfo de este tipo de obra, en cierta medida siguiendo el modelo, procedente de Francia, de muchas obras de Anouilh, Cocteau, Gide, Giraudoux, Sartre, etc., en el “Certame Literario do Miño”, celebrado en Lugo en el año 1960. En efecto, concurrieron a aquella convocatoria, entre otras, nada menos que tres obras teatrales de inspiración clásica: *Os homes poden ser deuses* (*Los hombres pueden ser dioses*) de José María Gallego, *A volta de Ulises* (*El regreso de Ulises*) de José Luis Franco Grande, y *Orestes* de Arcadio López-Casanova⁸. Por su parte Manuel Lourenzo aparece escribiendo dramas de este tipo ya desde los primeros momentos de su producción dramática, como son los siguientes: *Romería ás covas do demo* (*Romería a las cuevas del demonio*, estrenada por Teatro Circo en 1971, ed. en 1975), *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forca* (*Tragicomedia del viento de Tebas enamorado de una horca*, Premio Abrente 1978, ed. 1981), *Fedra* (1982), *Medea dos fuxidos* (*Medea de los huídos*, 1983, Premio Sociedade Filantrópico-Dramática de Ribadeo, 1984, inédito hasta 2009), *Edipo rei* (*Edipo rey*, 1983), *Defensa de Helena* (Premio Ditea, 1985, ed. 1987), *Agamenón en Aulide* (estr. en 1991), *Clitemnestra e o crime* (estr. en 1991, formando parte junto con la obra anterior del espectáculo *Ocasos*), *Electra* (1994), *O perfil do crepúsculo* (*El perfil del crepúsculo*, 1995)⁹.

⁷ Una lista exhaustiva de la producción dramática de Manuel Lourenzo hasta el año 1995, con indicación de obras publicadas y obras estrenadas, puede verse en María-José Ragué-Arias, *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1996, pp. 296-297.

⁸ Cf. R. Carballo Calero, *Libros e autores galegos. Século XX*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1982, p. 367 s.; también M. Lourenzo – F. Pillado Mayor, *Diccionario do teatro galego...*, cit., pp. 44-45. Un estudio muy bien documentado de la tradición griega que está en la base de estas creaciones se encuentra en el artículo de J. A. Fernández Delgado, “La tradición griega en el teatro gallego”, *EstClás* 38 (1996) 59-89, esp. pp. 61-66.

⁹ Publicación conjunta de las piezas *Agamenón en Aulide*, *Liturxia de Tebas*, *Os persas*, Elsinor teatro, Cadernos de Teatro 1, A Coruña, 1995.

2. La pasión de Lourenzo por el tema de Fedra e Hipólito. *Hipólito*.

Cuando en el año 2005 organizamos Aurora López y yo el Simposio Internacional “Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico”¹⁰, dedicamos ambos una ponencia al tema de Fedra e Hipólito en Manuel Lourenzo¹¹, pues su pasión por el mismo se demostraba por el hecho de haber realizado hasta entonces tres reescrituras muy variadas sobre el tema: un *Ipólito* (1973) que estaba inédito, una farsa *Romería ás covas do demo* (estrenada en 1969, editada en 1973), un libreto para ópera titulada *Fedra* (1982). En nuestro estudio sobre esas creaciones, lamentábamos que de la primera sólo podíamos hablar basándonos en referencias encontradas en escritos del propio dramaturgo, pues ni teníamos el texto, ni Lourenzo, a quien nos une desde hace años una profunda amistad, podía facilitárnoslo, porque no conseguía encontrarlo entre sus innumerables papeles.

Ante la falta fundamental del texto, escribíamos Aurora López y yo: “El 24 de abril de 1973 se estrenó en el Circulo de Artesanos de A Coruña un *Ipólito*, al que suelen hacerse escuetas referencias en los estudios sobre Manuel Lourenzo o sobre el apasionante momento del desarrollo del teatro gallego que gira en torno a 1970, pero casi siempre pecan dichas referencias de una inexactitud llamativa. En efecto, al presentarse como un *Ipólito* de Eurípides en gallego, el lector incurre con toda facilidad en el error de suponer que se trata de una versión, más o menos libre, de la tragedia del griego, cuando en realidad se trataba de una cosa bastante distinta. De acuerdo con un sistema de trabajo y de investigación teatral que estaba en la base de la creación del Teatro Circo (1967-1978), encaminados a la creación y desarrollo de un auténtico teatro independiente gallego, el montaje de *Ipólito* fue una elaboración de un equipo de trabajo, dirigido por Manuel Lourenzo, formado por dos mujeres y dos hombres, que representarían los papeles fundamentales de la tragedia (Lourenzo, en concreto, el de Teseo). El punto de partida consistía en pasajes seleccionados de la tragedia de Eurípides, traducidos al gallego utilizando una versión española, una versión francesa y el original griego. Esta versión era en verso, y Lourenzo, responsable de la misma, recuerda que incluso la disposición en versos mantenía una correspondencia grande con la del original. Pero a los textos fundamentales, euripideos, de esta versión, que se representaban con máscaras, respondía el trabajo de conjunto con textos de creación propia, obviamente también en gallego, que servían de nexo exegético

¹⁰ Publicado luego en forma de libro, Granada, Universidad, 2008.

¹¹ A. Pociña - A. López, “El tema de Fedra en el teatro gallego de Manuel Lourenzo”, en A. Pociña - A. López (eds.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, Universidad, 2008, pp. 524-544.

entre el momento social y dramático de Eurípides y la realidad gallega de 1973, desde el punto de vista teatral, por supuesto, pero sobre todo social, bajo la férrea vigilancia de la dictadura”¹².

Pero el teatro de Manuel Lourenzo, siempre vivo, siempre en evolución, no deja de dar sorpresas, ni por sí mismo, con obras nuevas, pero también con cambios constantes en las ya existentes, ni consiguientemente en los estudios que a él se dedican. De este modo, en 2010 la profesora Cilha Lourenço Mória, hija de nuestro dramaturgo, nos ofrece nueva luz sobre esta obra al publicar un pequeño estudio sobre el Teatro Circo, pero ilustrado con tres obras de su fundador, siendo la tercera precisamente el *Hipólito*, ahora escrito con “h”¹³. No puedo saber hasta qué punto el texto publicado corresponde al representado en 1973; la responsable de la edición, en una nota introductoria, advierte con relación a las tres obras que presenta, que “todas ellas fueron actualizadas lingüísticamente y revisadas por el autor, que consideró que los textos conservados podían ser confusos por proceder de improvisaciones, mantener elementos que no llegaron a utilizarse teatralmente en los montajes y omitir los fragmentos censurados”¹⁴. Ahora bien, una experiencia anterior nos hace pensar que los cambios realizados por Manuel Lourenzo en esa revisión pudieron ser mucho más profundos: en efecto, cuando en el año 2000 Aurora López escribió su trabajo “Visiones de Medea en la literatura gallega”¹⁵, la versión del drama *Medea dos fuxidos* que pudo manejar, un texto mecanografiado, generosamente cedido por el autor, que no lo había publicado, ni tenía intención de hacerlo, difiere tanto del que por fin se ha editado en 2009¹⁶, que parece necesario un nuevo estudio y análisis de tan interesante obra.

Sea cual sea la semejanza o la divergencia entre el *Ipólito* de 1973 y el *Hipólito* ahora editado, dado que no dispongo del largo espacio de tiempo que me sería preciso para un análisis riguroso de la obra, sobre todo si se piensa que tendré que comentar también otra nueva, me limitaré a completar, ahora con datos objetivos, lo que señalamos Aurora López y yo en nuestro anterior estudio, para el que como dije no disponíamos del texto.

¹² A. Pociña - A. López, *Art. cit.*, p. 530 s.

¹³ C. Lourenço Mória, Teatro Circo. Tres textos, A Coruña, Deputación Provincial, 2010. Las tres obras editadas son *Crónica do sol de inverno* (*Crónica del sol de invierno*, estreno en 1971), *Erros e ferros de Pedro Madruga* (*Yerros y hierros de Pedro Madruga*, estreno en 1972) e *Hipólito* (1973), como se ve representadas en años consecutivos.

¹⁴ C. Lourenço Mória, *Op. cit.*, p. 8 (el texto original, en lengua gallega).

¹⁵ A. López, “Visiones de Medea en la literatura gallega”, cit., pp. 87-130, esp. 88-100.

¹⁶ M. Lourenzo, *Medea dos fuxidos e outras pezas*, Cesuras, A Coruña, Biblos clube de lectores, 2009. Es curioso leer en la “Nota do autor”, que todavía no da por definitiva la edición de *Medea dos fuxidos*, pues afirma: “...nunca a considerei terminada, nin sequera agora, en que ofrezco pouco máis do que un resumo do texto inicial, irremediabilmente destruído” (p. 9).

El *Hipólito* de Manuel Lourenzo, como sospechábamos, no es en modo alguno una traducción de la tragedia homónima de Eurípides. Por supuesto, el trágico griego es su fuente argumental y textual esencial, pudiendo asegurarse que el dramaturgo gallego no ha tenido presentes para esta reescritura otras versiones que sin duda conocía, por lo menos la *Fedra* de Séneca y la de Racine. Pero el tratamiento textual, el desarrollo de la intriga, el planteamiento escénico, la estructura dramática, son del todo distintos, dando lugar a una obra profundamente original.

Por lo que respeta a los personajes y al tratamiento del argumento, Lourenzo presenta cuatro personajes: dos hombres. Anselmo-Teseo e Hipólito, y dos mujeres, Fedra y María-Iaia; tenemos, pues, los cuatro personajes principales de Eurípides, caracterizados como gallegos de nuestros días, sobre todo por lo que se refiere a la persona de Anselmo-Teseo, un rico dueño de una industria maderera, que ha mandado a su hijo Hipólito a estudiar a la Universidad, sin éxito, pues ha abandonado los estudios y regresa al hogar. El desarrollo argumental se simplifica mucho; no hay para nada el viaje de Teseo; al contrario, es Hipólito el que vuelve a casa, olvidando la Universidad. Sin texto hablado, sabemos de una relación de Hipólito y Fedra en un baile, y después, por su vagar, feliz y amoroso, por los campos. Fedra, que nunca habla con Hipólito, se quita la vida. La maldición de Teseo. Asistimos a las últimas palabras de Hipólito, moribundo, en escena.

Además de esta forma particular de organizar el argumento, resulta especialmente llamativa la organización del escenario en tres estrados, que funcionan con independencia o en combinación, según que estén iluminados o a oscuras. Cada uno de los cuatro personajes actúan a título propio, o bien en conjunto de tres, formando un coro.

Tenemos, en breve resumen, una simplificación del desarrollo dramático de la tragedia de Eurípides, presentada en verso y en prosa, en un tiempo indeterminado, en ambiente gallego, sin que este aspecto adquiera relieve de ningún tipo. Es sin duda la reescritura del tema de Fedra e Hipólito más próxima a la versión clásica, en concreto a la eurípidea, de las cuatro que escribirá Manuel Lourenzo.

3. La farsa *Romería ás covas do demo* y el libreto para ópera *Fedra*.

En 1975, se publicó en Santiago la farsa titulada *Romería ás covas do demo* (*Romería a las cuevas del demonio*)¹⁷, pero con tan poco cuidado, con

¹⁷ M. Lourenzo, *Romería ás covas do demo*, Santiago de Compostela, Teatro Galego Pico Sacro, 1975; la edición contiene muchos defectos de impresión, faltas, incluso supresiones de texto... M. Lourenzo tiene la intención de realizar una edición nueva, con las debidas revisiones. La mejor aproximación que encontramos a esta obra es la de J. A. Fernández Delgado, "La tradición griega

tantas erratas y omisiones, que Manuel Lourenzo confiesa que fue tan grande el disgusto cuando vio el librito editado, que nunca más quiso abrirlo. No obstante, sobre él podemos realizar nuestro estudio de tan curiosa obra. Y al hacerlo, conviene comenzar por una precisión cronológica: a pesar del año de su publicación, *Romería ás covas do demo* se estrenó años antes que *Ipólito*, en concreto el día 11 de octubre de 1969, en el Colegio de los Padres Dominicos de A Coruña. La puso en escena Teatro Circo, bajo la dirección de Manuel Lourenzo, que además desempeñaba el papel de Rañolas.

En consecuencia, la redacción de *Romería* es anterior a *Ipólito*, y ambas surgen en un tiempo en que Lourenzo conoce y estudia a fondo el *Hipólito* de Eurípides, a través de traducciones y del original, y trabaja sobre la tragedia griega para integrarla en su proyecto de creación de un teatro gallego nuevo. Lo mucho que debe *Romería* al original de Eurípides ha sido estudiado con detalle y acierto por José Antonio Fernández Delgado¹⁸; pero conviene tener presente que, según información que nos proporciona el propio Lourenzo, la farsa fue redactada en muy poco tiempo, en casa de un amigo suyo, sin tener a mano ningún texto, original o traducción, de la tragedia de Eurípides.

En cuanto a la concepción dramática de la pieza, *Romería* se genera y construye como una farsa, en tres lances, en la que se ponen en juego todos los recursos y elementos de la farsa gallega tradicional. Esto implica sobre todo que el tema de los amores de Fedra, que en el teatro clásico eran objeto de una tragedia de Eurípides y otra de Séneca, sean tratados de forma cómica, fuertemente paródica, y desde luego con un tenor festivo que destierra de su tratamiento toda trascendencia. En este sentido, las exigencias de la conversión en farsa festiva se anteponen a la fidelidad a las líneas argumentales del original: es de sobra sabido, por ejemplo, que ni en Eurípides ni en Séneca, ni en mayoría de las reescrituras posteriores, Fedra consigue vencer la negativa de su hijastro a ceder a sus amores; sin embargo, en *Romería*, un Hipólito que hace alarde de ser tan puro y tan casto como sus precedentes, y que para colmo se ha ofrecido a su padre Teseo para cuidar de su casa y de su esposa durante el viaje que éste va a emprender (pp. 23-24), sin embargo acaba manteniendo una relación amorosa total y apasionada con Fedra, como resultado de los efectos de un bebedizo que le proporciona el Demonio (pp. 45-46). El resultado de la puesta en práctica y del éxito del bebedizo arrastra consigo un desenlace también muy original de la farsa de Lourenzo: en el tercer lance, regresa Teseo de su viaje, se entera de la traición de su esposa y de su hijo, y armado con una carabina los sorprende, dando muerte sucesivamente a Hipólito, a Fedra, a

en el teatro gallego”, cit., pp. 74-83, con una exégesis muy útil y bien planteada de la relación de la farsa de Lourenzo con el *Hipólito* de Eurípides.

¹⁸ *Art. cit.*, pp. 61-66.

la nodriza Iaia y al bufón Rañolas; luego, ya dispuesto a suicidarse, decide de pronto que es mejor disparar contra el mismo Demonio; y para que la farsa tenga el desenlace más adecuado, al final resucitan todos, y bajo la dirección del Demonio celebran con cantos y danzas su entrada en las cuevas del infierno. Nada que ver, en consecuencia, con las tradicionales falsa acusación de Fedra contra Hipólito, maldición de éste por parte de Teseo, desgraciado final del joven, suicidio de Fedra, etc.

Por lo que se refiere a los personajes (Demo, Dama, Fedra, Ipólito, Iaia, Rañolas, Teseo, Coro), todos, con la sola excepción de Rañolas, corresponden con bastante cercanía a los de Eurípides (Afrodita, Hipólito, Criado, Coro, Nodriza, Fedra, Teseo, Mensajero, Ártemis). Las transformaciones que sufren para su galleguización total en *Romería* son profundas¹⁹. Y con el fin de llevar a cabo una perfecta construcción dramática de farsa, Lourenzo crea un personaje que no está en Eurípides: se trata de Rañolas, simpática mezcla de bardo popular y de bufón de farsa. Por medio de su presencia se produce una irrupción pujante, y una presencia constante, del mundo folclórico gallego en *Romería*. La burla, la parodia, la chirigota sobre temas serios, el chascarrillo escatológico..., ingredientes de la farsa tradicional, se unen a un saber filosófico innato en este personaje, que representa las esencias de un tipo gallego bien diseñado. Y ese tipo, gallego incluso en su nombre, Rañolas, basado en un personaje real, nos conduce al Valadouro natal de Manuel Lourenzo, al presentarse en el primer lance de este modo: “¡Para servir, Xan Rañolas, probe do Valadouro, e poeta gratis” (p. 14).

Fedra, libreto para ópera (1982).

Ya hemos indicado que este libreto, editado en 1982 en los *Cuadernos da Escola Dramática Galega*²⁰, está inconcluso, en el sentido de que ofrece los textos básicos sobre los que deberá montarse la ópera y componerse la música, pero al no haberse realizado esta segunda parte, el texto inicial quedó sin la revisión y adaptaciones que sin duda hubiera debido experimentar. O dicho de otro modo: nos encontramos ante un libreto para construir una ópera que nunca se compuso musical y dramáticamente.

Manuel Lourenzo realizó esta versión poética, muy simplificada, a partir de la *Fedra* de Séneca, a instancias del prestigioso compositor gallego Manuel

¹⁹ Cf. A. Pociña - A. López, “El tema de Fedra en el teatro gallego de Manuel Lourenzo”, cit., p. 535.

²⁰ M. Lourenzo, *Fedra*, A Coruña, *Cuadernos da Escola dramática galega*, nº 28, 1982. El único estudio interesante que conocemos sobre esta obra es el de M^a. J. Ragué-Arias, *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo*, cit., pp. 88-91, escueto, pero con apreciaciones notables.

Balboa²¹, sin embargo, circunstancias ajenas a la voluntad de Lourenzo y de Balboa impidieron que se llevase a término su interesante proyecto de una ópera gallega titulada *Fedra*²¹, basada esencialmente en la tragedia de Séneca, lo que significa que la desdichada madrastra enamorada ocupaba el papel central y de auténtica protagonista del drama.

Fedra se articula en dos partes, separadas por la llegada de Teseo. La trama se desarrolla en líneas generales sin notables diferencias con la tragedia de Séneca, pero con una marcadísima tendencia a la simplificación, que descarta todo tipo de excursos, de intrincadas disquisiciones mitológicas, de prolongados desarrollos poéticos, que definen en todo su desarrollo la obra del poeta cordobés. Nada puede mostrar de forma más palmaria tal diferencia que la consideración de que a los 1280 versos de la *Fedra* latina, responde esta *Fedra* gallega con un texto bastante breve, de sólo trece páginas; por otra parte, los largos monólogos, las extensas monodias que siembran todo el texto latino: monodia de Hipólito con 84 versos (vv. 1-84), monodia del Coro con 75 versos (vv. 274-359), monodia del Coro con 98 versos (vv. 736-834), monólogo de Teseo con 55 versos (vv. 953-958), relato del Mensajero con 114 vv. (vv. 1000-1114), sólo por recordar las tiradas más prolongadas, no se encuentran en la adaptación realizada por Lourenzo; en ésta sólo encontramos algo semejante en una monodia del Coro, de 45 versos, por lo demás muy breves (hexasílabos), no alcanzando los parlamentos de los personajes más allá de una decena de versos, y esto en raras ocasiones.

Los personajes son los mismos que en Séneca, con la sola excepción de la inexistencia del Mensajero. Una lectura detallada de sus comportamientos y de sus palabras pone de relieve indudables diferencias: así, resulta curiosa la insistencia en la caracterización de Fedra como “eternamente forasteira” (p. 3), como víctima de la “emigración” (p. 3), del abandono de su marido, pero que saca una fuerza tremenda de su amor por Hipólito. Éste, por su parte, ofrece una imagen mucho más atractiva que el joven ególatra y siempre pensando en sí que presenta Séneca, o más aun Eurípides; diríamos que es un muchacho rebelde, que ama la libertad por encima de todo, y la busca y encuentra viviendo al margen de las convenciones sociales y de los enfrentamientos humanos.

²¹ Manuel Balboa (1958-2003) es bien conocido no sólo por creaciones como la ópera *Romeo o la memoria del viento* (1988, sobre textos de Álvaro Cunqueiro), *Invencción del día* (1990, concierto para piano y orquesta de cuerda), *El secreto enamorado* (1993, ópera con texto de Ana Rossetti), etc., sino además por sus partituras para representaciones teatrales, en Galicia y en el resto de España, y bandas sonoras de películas, como *Canción de cuna* (1994) y *El abuelo* (1998), ambas dirigidas por José Luis Garcí. En muy diversas ocasiones colaboró musicalmente con montajes realizados por Manuel Lourenzo en el Centro Dramático Gallego y en la Compañía Seoane. Más información en “Balboa Rodríguez, Manuel”, *Enciclopedia Galega Unversal*, Vigo, Ir Indo Edicións, 1999, vol. 2, p. 518.

Sin embargo, además de evitarse todo el preciosismo del relato del original latino, el sentimiento del Ipólito gallego, en su sencillez, casi en su ingenuidad, suena de un modo distinto, tal vez más sincero, y desde luego más próximo a nosotros: él mismo lo resume en dos versos, replicando a la Aya, que no considera que su comportamiento sea el natural en un hombre joven:

IPÓLITO. Que é natural, casar, criar galiñas?
Manter unha querida, dar-se ao vicio?

A pesar de las profundas transformaciones experimentadas en la adaptación de la *Fedra* de Séneca llevada a cabo por Lourenzo, en las que conviene no olvidar incluso referencias puntuales al mundo gallego, que no alteran la ubicación de la ópera en el mismo ambiente que la tragedia del cordobés, es de destacar el esmero con el que el dramaturgo de Valadouro conserva recursos puestos en juego por Séneca en su tragedia que resultan muy significativos. Así, en el comienzo de la declaración de amor que hace directamente Fedra a Hipólito, elemento muy significativo en la tragedia de Séneca²², el rechazo de Fedra a ser llamada madre por Hipólito sigue teniendo la misma fuerza en la adaptación de Lourenzo, a pesar de no tener un desarrollo tan amplio como en el original latino (compárese Sén., *Phaedr.*, 608-611, y Lourenzo, *Fedra*, p. 8).

De modo semejante, algunos versos después, cuando Fedra confiesa a Hipólito que es su parecido con su padre Teseo, cuando era un muchacho como él, el motivo que ha encendido su amor apasionado, comprobamos que Lourenzo conserva lo esencial de las palabras de la infortunada enamorada, dejando al margen alusiones a pormenores de la leyenda que un público de nuestros días con toda probabilidad no va a entender (compárese Sén., *Phaedr.*, 646-658, y Lourenzo, *Fedra*, p. 9).

4. *Despois do temporal* (2007).

Pero todavía hay más: que la pasión de Lourenzo por el tema de Fedra e Hipólito sigue siempre viva en nuestro dramaturgo lo demuestra la corta pieza dramática *Despois do temporal*, compuesta en 2007, y publicada con otras cinco obras suyas en el ya citado libro *Medea dos fuxidos e outras pezas* (pp. 79-128).

Despois do temporal, a la que Lourenzo hace una breve referencia en la presentación del libro notando que la desvistió “de toda cortesía cando advertín

²² A pesar de ello, esta *Fedra*, que fue editada como libretto de ópera, fue puesta en escena, como tragedia, por el grupo Vichelocrego Teatro, de Gondomar (Vigo), dirigido por Margarita Cachaza; dicho estreno tuvo lugar el 12 de mayo de 2000, en el IES Auga da Laxe, de Gondomar.

que Tania (Fedra) non era tal Fedra para Hipólito (Helio), senón que todo ía do revés, por vontade exclusiva deles dous...”²³, conserva del tema dramático greco-latino la base argumental, y poco más. De entrada, Lourenzo la clasifica como un “Comedia en tres actos”, cosa que si bien justifica su desarrollo, que no es sino una historia sin alcances trágicos, por su final hubiera podido aproximarse más bien a un asunto de tragedia. Los personajes se apartan muchísimo de los de Eurípides o Séneca: son cuatro, correspondiendo claramente Helio a Hipólito, y Tania a Fedra; pero a ellos se suman Paula, una hermana de Helio, y su novio, después marido, Bruno. Tania es madrastra de Hipólito, y con él mantiene una difícil relación amorosa, que ya existía antes de la reciente muerte de Damián, pocos días antes de comenzar el drama. Y es en esa circunstancia donde se complica el drama familiar, debido a la herencia de los bienes de Damián, entre su viuda, su hijo y su hija, agravado por la relación moral y socialmente irregular de la madrastra y el hijastro. El asunto se desenvuelve en nuestros días, en un escenario rural totalmente gallego, que coincide con la zona natal del dramaturgo y que es evocado, sin duda intencionadamente, por los topónimos de la alejada A Coruña, pero sobre todo de Burela, Mondoñedo, Foz, Frexulfe, Viveiro. Escenas de Helio y Bruno primero a caballo por los montes, después en un Land-Rover, producen una interesante nota de modernidad teatral y de actualidad cronológica, completada por elementos como el inevitable teléfono móvil... Del tema tradicional permanece sólo el núcleo del amor de Helio y Tania, ahora un amor correspondido, en parte resuelto por la muerte de Damián (Teseo), pero siempre ilícito, socialmente inadmisibile.

Las cuatro reescrituras dramáticas a que da lugar la sorprendente pasión del dramaturgo gallego Manuel Lourenzo por el tema de Fedra e Hipólito ofrecen, además del lógico interés por sí mismas, un curioso y llamativo ejemplo de cuatro posibilidades distintas de reescritura de un tema clásico.

En *Ipólito* (1973), *Hipólito* desde la edición de 2010, Lourenzo reescribe una tragedia basada en la de Eurípides, con profundísimos cambios que la convierten, como toda buena reescritura, en un drama suyo, en modo alguno calificable como una traducción del trágico griego.

En el libretto de ópera *Fedra* (1982), seguimos teniendo una tragedia, ahora en cambio tomando como base el modelo de Séneca. Merece la pena poner de relieve el hecho, no casual, de que Lourenzo mantiene los títulos de los dos grandes dramaturgos, con todo lo que ello significa. En los cambios

²³ *Medea dos fuxidos e outras pezas*, cit., p. 9.

profundos de estructura, sobre todo en su acortamiento, subyace la necesidad de adaptación a un género dramático (musical) distinto.

En la farsa *Romería ás covas do demo* (1969, ed. 1975) el tema trágico básico se subvierte completamente, y se convierte en una farsa cómica. Es la más profunda, la más completa, la más absoluta reescritura del asunto de Fedra e Hipólito, que da origen a una magistral farsa gallega, por la que sin embargo vaga imperecedero el problema de un amor imposible, que sólo una farsa puede solucionar.

En *Despois do temporal* (2007), en fin, sólo quedan el *Hipólito* de Eurípides y la *Fedra* de Séneca como referentes insoslayables de la base argumental. Un tema eterno, del que Aurora López y yo llevamos registradas ciento ochenta²⁴ reescrituras hasta nuestros días, y que sigue incansablemente preocupando a Manuel Lourenzo, dramaturgo gallego.

²⁴ En el capítulo “Reescrituras del tema de Fedra e Hipólito”, en nuestro libro en preparación *Otras Fedras*; en ese número incluimos reescrituras teatrales, poéticas, narrativas y cinematográficas, dejando al margen tan sólo versiones musicales; como punto de partida para nuestra enumeración de reescrituras tomamos las piezas dramáticas *Hipólito (velado)* de Eurípide, (no conservado, 432?), *Fedra* de Sófocles (no conservada, ?), *Hipólito (portador de la corona)* de Eurípides (428 a. C.), *Fedra* de Séneca (s. I).