

De Fuente Ovejuna a Ciudad Juárez, o Lope según el teatro del oprimido

Author(s): Sergio Adillo Rufo

Source: *Comedia Performance*, Vol. 9, No. 1 (Spring 2012), pp. 143-161

Published by: Penn State University Press

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/10.5325/comeperf.9.1.0143>

---

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact [support@jstor.org](mailto:support@jstor.org).

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



*Penn State University Press* is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Comedia Performance*

JSTOR

# **DE FUENTE OVEJUNA A CIUDAD JUÁREZ, O LOPE SEGÚN EL TEATRO DEL OPRIMI- DO<sup>1</sup>**

SERGIO ADILLO RUFO

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

“La función del arte no es solo mostrar cómo es el mundo, sino también explicar por qué es así y cómo se puede cambiar”<sup>2</sup>

(Augusto Boal, *Jeux* 86)

El objetivo de este artículo es presentar un ejemplo de la aplicación de las técnicas del teatro del oprimido a la puesta en escena de los textos dramáticos del Siglo de Oro español. Para ello realizaremos un recorrido por algunos montajes que a lo largo de los últimos cien años han incidido en la lectura sociopolítica de *Fuente Ovejuna*, y finalmente nos centraremos en el análisis del espectáculo titulado *De Fuente Ovejuna a Ciudad Juárez* de la compañía The Cross Border Project, donde se han aplicado los principios de trabajo de Augusto Boal a la dramaturgia, al proceso de ensayos y a la

propia interacción con el público durante la representación.

La bibliografía específica sobre la puesta en escena contemporánea del teatro clásico español se ha desarrollado en los últimos años. Buena parte de las contribuciones sobre el tema han aparecido en las páginas de los *Cuadernos de Teatro Clásico* de la Compañía Nacional de Teatro Clásico de España, pero para el caso que nos ocupa nos ha sido de especial utilidad la lectura de las tesis doctorales de Teresa J. Kirschner y Manuel Muñoz Carabantes, esta última dirigida por Luciano García Lorenzo, especialista en la materia que ha dedicado una serie de artículos íntegros a los montajes españoles del texto de Lope. Por otra parte, en cuanto al teatro del oprimido remitimos a las publicaciones del propio creador del movimiento y analizaremos sus principios a partir de nuestra propia experiencia en el proceso creativo de esta *Fuente Ovejuna* ambientada en Chihuahua.

Comenzaremos, pues, pasando revista a algunas representaciones que han insistido en la carga ideológica del texto y que, a través de él, denuncian situaciones actuales semejantes a las que presenta la obra de Lope.

Como es sabido, la lectura escénica de *Fuente Ovejuna* como pieza de carácter revolucionario arranca en la Rusia zarista: la traducción al ruso de Sergei Iurev, estrenada en Moscú en 1876,

fue recibida por los espectadores como una invitación a la subversión y al cabo de dos semanas fue prohibida para preservar el orden público. Más tarde, en 1919, subirá a las tablas de Kiev una nueva versión en la cual Konstantin Mardzhanov suprime la intervención final de los Reyes como *deus ex machina*. En esta adaptación se basarán todas las que en adelante se monten en la recién creada Unión Soviética, y por la sintonía de su desenlace con el programa bolchevique el texto se repondrá con una frecuencia asombrosa, a menudo con el elenco cantando *La Internacional* como fin de fiesta<sup>3</sup>.

De vuelta a España la “antología de *Fuenteovejuna*” para La Barraca de Federico García Lorca se diferencia de la de Mardzhanov en que el poeta granadino no solo suprime la última escena, la de la sanción real, sino que prescinde de toda la trama histórica, es decir, de más de un tercio de la comedia<sup>4</sup>. Su propuesta, que acababa con el regocijo popular tras la muerte del tirano y con la última escena de amor entre Laurencia y Frondoso, exaltaba la lucha del campesinado por la igualdad social, y los paralelismos con la realidad del mundo rural español se subrayaban mediante el atuendo de los antagonistas: el Comendador vestía como un cacique y sus secuaces como guardias jurados.

El Franquismo tendrá que esperar hasta los años sesenta para ver nacer una *Fuenteovejuna* que recoja el testigo de la de Lorca. Curiosamente, esta no se fraguará en el exilio, sino en el seno de la propia universidad del régimen: al frente del Teatro

Nacional Universitario Alberto Castilla girará con su *Fuente Ovejuna* por Parma, Estrasburgo, París y Nancy, donde obtuvo el Gran Premio en el Festival Mundial de Teatro. Corría el año 65, y con su montaje el TEU denunciaba ante la comunidad internacional la represión que se vivía bajo la dictadura de Franco. La carga ideológica del espectáculo, en el cual no faltaban las referencias explícitas al régimen, como la presencia de guardias civiles sobre el escenario, ocasionaron que Madrid lo censurara de manera inmediata a la vuelta de su gira europea<sup>5</sup>.

En fechas más recientes los directores han recurrido no solo a la actualización, sino también a la relocalización para hacer llegar el público la vigencia del compromiso social de esta comedia. Así, en 1998 la *Fuente Ovejuna* del Centro Andaluz de Teatro, adaptada por Ana Rossetti y dirigida por Emilio Hernández, trazaba un paralelismo entre la violencia de la Castilla tardomedieval y el conflicto de los territorios ocupados por Israel en Oriente Próximo. Con un elenco compuesto únicamente por actrices, ocho de ellas españolas y cuatro palestinas, el equipo ponía de manifiesto su solidaridad con las mujeres de Gaza y Cisjordania<sup>6</sup>. Del mismo modo, la *Fuente Ovejuna* de Mefisto Teatro, dirigida por la dramaturga cubana Liuba Cid, que recorrió los festivales españoles a lo largo del verano de 2010, trasladó la acción al Caribe, con lo cual la asociación del tirano con Fidel Castro resultó inevitable para cierto sector de la prensa española<sup>7</sup>. Con una intención distinta, la versión de Ángel Facio para la

compañía de la ESAD de Murcia en 2001 partió de una estética historicista a la que fue dándole la vuelta poco a poco: al principio retrataba a Isabel y Fernando Católicos como monarcas del Cuatrocientos hasta convertirlos progresivamente en Hilary y Bill Clinton, de la misma manera que los alabarderos se transformaban en marines, poniendo en evidencia la alianza secular del poder militar y el poder político en contra de los intereses de la mayoría<sup>8</sup>.

El compromiso político, sin embargo, no está ausente en otros montajes de corte más clásico. Un buen ejemplo de ello es la *Fuente Ovejuna* que Ramon Simó dirigió para el Teatre Nacional de Catalunya en 2005. En ella Juan Mayorga, responsable de la adaptación, añadía en la última escena una rondalla de su cosecha en la cual dejaba patente lo atemporal del mensaje de Lope:

“Pero llegará hora alguna  
en que señores no habrá,  
y entonces resonará  
el grito: ¡Fuente Ovejuna!” (Mayorga 60)

Y ya centrándonos en el caso del montaje de la compañía transfronteriza The Cross Border Project, hemos de señalar que en él su directora, Lucía Rodríguez Miranda, también ha optado por el *ag-giornamento* y el desplazamiento espacial. En esta ocasión el espectáculo traslada la acción de la Andalucía rural del siglo XV a la Chihuahua urbana del XXI con el objetivo de denunciar ante la comu-

nidad internacional los feminicidios y el clima de violencia que se viven en Ciudad Juárez (México), y lo hace empleando para ello diversas técnicas del teatro del oprimido.

Recoge así el testigo de Augusto Boal, quien abogaba por la “nacionalización de los clásicos”, es decir, por acercar los argumentos de los grandes textos del pasado al presente más inmediato del espectador. El propio Boal aplicó este recurso en sus montajes sobre comedias de Shakespeare, Molière o el mismo Lope de Vega, y se planteaba así la cuestión de la fidelidad al original:

“Al montar a Molière, a Lope de Vega o Maquiavelo nunca pretendimos reproducir el estilo de estos autores. Para inscribir sus textos en nuestro tiempo y nuestro espacio, teníamos que abordarlos como si no pertenecieran en absoluto a la tradición teatral de un país cualquiera. [...] Pensábamos más que nada en aquellos a quienes nos dirigíamos, a las relaciones sociales y humanas entre los personajes, que resultan igual de auténticas hoy que en su momento” (*Théâtre* 53-54).

A propósito de Lope, Augusto Boal ofreció una revisión personal de *El mejor alcalde, el rey* a principios de los años sesenta, durante su etapa al frente del Teatro Arena de Sao Paulo, y justificó de esta manera sus drásticas intervenciones sobre el texto de partida:

“Este proceso de nacionalización se llevaba a cabo en función de los objetivos sociales concretos del momento. Por eso el tercer acto de la obra de Lope de Vega sufrió profundos cambios: el autor la escribió en un momento histórico preciso que perseguía la unificación de las distintas naciones bajo la autoridad del rey. Esta fábula, que tenía sentido en la época de Lope, en nuestra época y en Brasil corría el riesgo de adquirir otro significado un tanto reaccionario. De manera que, varios siglos después, hemos tenido que cambiar la estructura para recuperar la idea original. [...] La nómina de personajes se convertía en una serie de símbolos que cobraban sentido por las similitudes que se establecían con el presente” (*Théâtre* 53, 60).

La poética del oprimido entiende el teatro como un ensayo de la revolución (Boal, *Théâtre* 15): si con su teatro épico Brecht se había planteado superar la concepción aristotélica, según la cual la acción dramática genera catarsis en el espectador, Boal intenta ir más allá de la mera toma de conciencia convirtiendo al espectador –ser pasivo– en protagonista activo no ya de la acción dramática, sino de la acción real, para estimular su deseo de cambiar la realidad. En palabras de Boal:



Para entender esta poética del oprimido no debe olvidarse su principal objetivo: transformar al pueblo, espectador, ser pasivo del fenómeno teatral, en sujeto, en actor capaz de intervenir en la acción dramática. [...] Aristóteles instaaura una poética donde el espectador delega sus poderes en el personaje para que este actúe y piense en su lugar; Brecht instaaura una poética en la que el espectador delega sus poderes en el personaje para que este actúe en su lugar, aunque se reserva el derecho de pensar por su cuenta, a menudo en oposición al personaje. En el primer caso se produce una catarsis; en el segundo, una toma de conciencia. Lo que propone la poética del oprimido es la acción misma: el espectador no delega ningún poder en el personaje, ni para que actúe ni para que piense en su lugar: al contrario, el espectador asume el papel de actor principal, transforma la acción dramática, prueba soluciones, adivina cambios... En resumen, el espectador se entrena para la acción real. Puede que este teatro no sea revolucionario, pero lo que es seguro es que es un ensayo de la revolución (*Théâtre* 15).

Y volviendo al *aggiornamento*, en el caso de esta adaptación de *Fuente Ovejuna* al contexto mexicano, la “nacionalización” se ha operado des-pajando al libreto de arcaísmos y localismos del es-

pañol peninsular, puesto que estos vocablos alejaban la historia de su nueva ubicación y dificultaban la comprensión directa del texto por parte de un público poco habituado al teatro del Siglo de Oro (el espectador del Thalia Spanish Theater de Nueva York). Aun respetando la rima y la métrica, han desaparecido las alusiones al Cid, a la geografía castellana y andaluza, a Calatrava y otras instituciones medievales, y se han sustituido los nombres de fauna y flora o de armas por otros más cercanos al imaginario latino (“sábila” en lugar de “encina”, “zorro” por “corzo”, “escopeta” por “ballesta”, “revólver” por “estoque”...).

Con todo, desde el punto de vista de la dramaturgia el cambio más importante con respecto al original es el tratamiento de la acción secundaria. Eliminarla, como hizo Lorca, hubiera supuesto prescindir del problema de Estado en que se enmarca el caso de Juárez. Para nosotros eran claros los paralelismos entre la antigua lucha por el poder de las órdenes militares y la monarquía, por un lado, y el actual enfrentamiento de los cárteles de la droga entre sí y con el Gobierno Federal, por otro. Sin embargo, la red de analogías no resultaba perfecta desde el momento en que Lope, al introducir a los reyes como garantes de la paz y la justicia, da un final feliz a su comedia, mientras el conflicto mexicano está lejos de ser resuelto.

Para cubrir la ausencia de la trama histórica primitiva empleamos los recursos del teatro-periódico de Boal, cuyo fundamento es convertir en

material dramático todo aquello que en principio no lo es para desenmascarar el supuesto contenido informativo de los mensajes que se transmiten en los medios de comunicación. Así lo define el director brasileño:

“El teatro-periódico consiste en técnicas simples que permiten transformar las noticias de los periódicos —o cualquier otro material no dramático— en escenas de teatro” (*Théâtre* 36). “El teatro periódico debe su nombre al primer grupo del Teatro Arena de Sao Paulo, porque cuando comenzaron a investigar estas técnicas el grupo usaba material extraído de periódicos. Sin embargo, la aplicación de estas técnicas no se limita a las noticias de los diarios” (*Legislative* 237). “Su objetivo es desmitificar la falsa objetividad de la mayor parte del periodismo y mostrar así que las informaciones que aparecen en los medios son obras de ficción al servicio de la clase dominante. Incluso las noticias más precisas en las que no se tergiversan los hechos se convierten en ficción al publicarse en un periódico al servicio de la clase dominante” (*Legislative* 235). “Uno de los principales cometidos del teatro-periódico es enseñar a la gente a leer los periódicos correctamente” (*Legislative* 235-236).

De este modo, en los lugares que correspondían a la segunda acción de *Fuente Ovejuna* nosotros introdujimos fragmentos de discursos donde el presidente mexicano Felipe Calderón reivindica

su labor contra el narcotráfico y la violencia en su país. Mediante una síntesis de las técnicas que Boal denomina lectura simple, acción paralela, lectura histórica y concreción de la abstracción (Boal, *Legislative* 237, 242-245) mostramos las contradicciones que existen entre la realidad de México y la versión oficial que de ella nos ofrecen sus políticos: Calderón tranquiliza a los suyos diciéndoles que deben tener “la seguridad de que los policías federales sirven a los ciudadanos y no a los delincuentes” después de un monólogo donde Flores explica que trabaja para el Comendador por los beneficios que le reporta, y más tarde el líder del Partido Acción Nacional se felicita por su labor en pro de “el derecho de las mujeres a una vida sin violencia” mientras vemos cómo Fernán Gómez y su secuaz abusan de Jacinta.

Los hechos que el espectador ve desfilar ante sus ojos, escenas de extorsión, amenazas, malos tratos, violaciones..., dejan patente las similitudes entre el pasado de Fuente Ovejuna y el presente de Juárez, de manera que las palabras de Felipe Calderón solo pueden ser interpretadas en clave irónica. Por eso, cuando se oye su voz en *off* es más que evidente que su discurso vacío no aporta ninguna solución al problema de la inseguridad ciudadana y, privado de autoridad, su última aparición se convierte en una parodia del *deus ex machina*.

En la construcción de los personajes también hemos buscado tender puentes con el entorno cotidiano del México fronterizo (Boal, *Legislative* 243):

las labradoras de Lope se han convertido en trabajadoras de una maquila zapatera; Mengo, sin abandonar su condición de gracioso, es un huérfano de la calle; Flores un militar comprado por los cárteles, y el Comendador un narcotraficante sin escrúpulos. El trabajo de ensayos se orientó a hacer aflorar las relaciones de opresión (Boal, *Jeux* 90) subyacentes en el texto mediante el juego de la hipnosis colombiana y distintos ejercicios de teatro-imagen (cuadros en movimiento, protector y agresor, intercambio de máscaras...), y buena parte de las sesiones, con prácticas como la máquina de ritmos o la orquesta, se dedicaron a la recuperación del concepto de coro, que pese a estar presente en el espíritu de la obra de Lope, en el libreto se diluyó, sin duda por el peso de la jerarquía de las compañías teatrales áureas sobre la escritura de los dramaturgos barrocos. Boal reivindicaba el coro como encarnación del pueblo en escena (Boal, *Legislative* 109), y en nuestro caso la vuelta al personaje colectivo se opera desde la adaptación textual, equilibrando el reparto del número total de versos entre los ocho actores que componen el elenco, y desde la labor interpretativa, subrayando los estrechos lazos de solidaridad que existen entre las tres mujeres que protagonizan la obra.

El espectáculo en sí está concebido como un “proyecto pedagógico para adultos”. De ahí que una exposición de distintos artistas norteamericanos sobre los feminicidios y las maquilas juarenses reciba al espectador a la entrada del teatro y vaya ponién-

dolo sobre aviso del nuevo contexto en el que se ambienta el texto de Lope.

En sintonía con este objetivo educativo la puesta en escena es de corte brechtiano. Algunas marcas de distanciamiento están en la dramaturgia, como el contraste irónico entre la acción representada y la voz en *off*; la apertura de la función con los actores recitando noticias sobre las muertas de Juárez aparecidas recientemente en prensa, o el final épico o narrativo, donde los personajes cuentan directamente al público, y no a los Reyes, el daño que les ha causado el Comendador. No obstante, la mayor parte de los recursos de ruptura de la ilusión tienen que ver con el trabajo de dirección: por ejemplo, los actores permanecen constantemente en escena, de espaldas al lugar donde se desarrolla el drama, sentados en unos bancos que constituyen la única escenografía y que al moverse sirven para construir el atril del discurso de Esteban o el cadalso adonde sube Frondoso para ser ejecutado.

Otro elemento brechtiano es la música. La participación en vivo del mariachi Flor de Toloache, compuesto por tres mujeres que se unen al coro femenino formado por Laurencia, Pascuala y Jacinta, sirve o bien para potenciar atmósferas (romántica en los encuentros de los enamorados con el bolero *Historia de un amor*, festiva durante la boda con las rancheras *Soy infeliz* y *El rey*, combativa cuando las protagonistas se disponen a vengar su honra al son del rap *Ninguna guerra en mi nombre*), o bien para presentar y parodiar a un personaje (como se hace

con Fernán Gómez gracias al narcorrido *Está de parranda el jefe* y a la ranchera *El aventurero*), pero en cualquier caso pone de manifiesto el artificio de la representación, que oscila entre el realismo psicológico de las escenas con texto, más fieles a Lope, y el realismo mágico de las partes mimadas o bailadas, como la escena de *La llorona*, cuando tras el trágico final de la boda las mariachi interpretan este son popular mientras las actrices realizan una danza que alterna dos partituras gestuales: en una vemos a las tres jóvenes preparándose para salir, esperando a su chico, haciendo lo que más les gusta..., y en otra contemplamos cómo esas mismas mujeres son víctimas de una brutal violación por parte de un maltratador imaginario.

Pero sin duda el recurso más claramente distanciador del espectáculo es la ruptura de la cuarta pared. El Comendador seduce, provoca e insulta al público, que asume poco a poco la prolongación del escenario al patio de butacas hasta que definitivamente se reconoce como pueblo de esta peculiar Fuente Ovejuna, cuando, durante el enlace de Laurencia y Frondoso, los espectadores son invitados a tomar un trago de tequila y a entonar *El rey* todos a coro. Como en las acciones de teatro invisible de Boal, en esta fiesta los límites entre la realidad y la ficción se desdibujan, con lo cual cuando el Comendador aparece en la sala, la celebración que interrumpe no es solo la de los novios y sus más allegados, es la de todos los presentes, convertidos en “espectadores” según la terminología del teatro del

oprimido. Y es a esos mismos “espectadores” a quienes se dirige el monólogo de Laurencia, que les devuelve su propia imagen como un espejo (Boal *Jeux* 21), porque igual que ha ocurrido en el teatro, donde los asistentes han brindado y cantado con la novia pero no han hecho nada para evitar su violación, en el mundo real la comunidad internacional, y con ella cada uno de nosotros, es testigo y por tanto cómplice de lo que ocurre en Juárez.

*De Fuente Ovejuna a Ciudad Juárez* no pretende aportar una solución directa a la peligrosidad en el México fronterizo. Los miembros del equipo no están seguros de que se pueda poner fin a la violencia asociada al narcotráfico y a la corrupción con métodos como los que describe la *Crónica* de Rades, y en sentido estricto este montaje tampoco es un “ensayo de la revolución”, tal y como hubiera querido Boal (Boal, *Jeux* 26), puesto que no emplea las técnicas del teatro-foro (Boal, *Legislative* 255-288). Partiendo de los planteamientos estéticos del teatro épico de Brecht y de ciertos elementos de la poética del oprimido, Lucía Rodríguez Miranda ha querido que el público tome conciencia de su responsabilidad ante esta situación, y de ahí que los invite a realizar un viaje de ida y vuelta desde la Chihuahua del siglo XXI a la Andalucía del siglo XV. Y este viaje, que comienza como un juego ritual, con el elenco transformándose en los personajes al calzarse sus zapatos, termina como un homenaje a las muertas de Juárez, cuyos nombres van siendo proyectados en el telón de fondo mientras los



actores se descalzan en señal de solidaridad con ellas.

Y es que si el drama de Lope sigue siendo actual es porque, tristemente, la realidad de Ciudad Juárez supera a la ficción de Fuente Ovejuna.

## NOTES

<sup>1</sup> Agradecemos al profesor Luciano García Lorenzo sus comentarios y sugerencias tras la lectura del presente trabajo.

<sup>2</sup> Las traducciones del francés al español procedentes de la bibliografía de Augusto Boal son mías.

<sup>3</sup> Ver Kirschner 1979 y Ruano 2008.

<sup>4</sup> “D'aquesta obra només n'he donat algunes, en les representacions de La Barraca, seixanta escenes. He separat tot el drama polític i m'he limitat a seguir el drama social. Però ho he advertit. No he dit: «Ara aneu a veure i escoltar *Fuenteovejuna*»” (Joan Tomás, “A propòsit de *La dama boba*: García Lorca i el teatre clàssic espanyol”, *apud* Kirschner 1979).

<sup>5</sup> Ver García Lorenzo 1997 y Castilla 1999.

<sup>6</sup> Ver García Lorenzo 2010.

<sup>7</sup> De Pablos 2010. El periodista afirma que la versión “evoca la política cubana” y que el argumento de la obra de Lope “pe-se a transcurrir cuatrocientos años, cobra actualidad si lo trasladamos a la situación política que se vive en Cuba”.

<sup>8</sup> Ver Facio 2001.

## Works Cited

Boal, Augusto. *Théâtre de l'opprimé*. Paris : La Découverte, 1996.

---. *Legislative Theater: Using Performance to Make Politics*. Nueva York: Routledge, 1998.

---. *L'arc-en-ciel du désir. Du théâtre expérimental*

- à la thérapie. París : La Découverte, 2002.
- . *Jeux pour acteurs et non-acteurs*. París: La Découverte, 2004.
- Byrd, Suzanne W. *La 'Fuente Ovejuna' de Federico García Lorca*. Madrid, Pliegos. 1984.
- Cadenas Cañón, Isabel. "Fuente Ovejuna, Ciudad Juárez, etc." *Koult.es*, 11 de diciembre, 2010. En línea: <http://www.koult.es/2010/12/fuente-ovejuna-ciudad-juarez-etc/>
- Castilla, Alberto. "Diez años de teatro universitario en España y América (1958-1968)" *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: CSIC, 1999.
- Crítico anónimo. "The Cross Border Project estrena en Nueva York una versión de Fuente Ovejuna ubicada en Ciudad Juárez." *Artezblai.com*, 7 de diciembre, 2010. En línea: <http://www.artezblai.com/artezblai/the-cross-border-project-estrena-en-nueva-york-una-version-de-fuente-ovejuna-ubicada-en-ciudad-juarez.html>.
- . "Lope de Vega explica la brutalidad de Ciudad Juárez." *El Norte de Castilla*, 8 de diciembre, 2010. En línea: <http://www.nortecastilla.es/v/20101208/cultura/lope-vega-explica-brutalidad-20101208.html>.
- . "De Fuente Ovejuna a Ciudad Juárez, un clásico moderno que golpea el corazón." *Univision.com*, 21 de diciembre, 2010. En línea: <http://univisionnuevayork.univision.com/mivida/articulo/2010-12-21/de-fuenteovejuna-a-ciudad-juarez?refPath=%2Fnoticias%2Festados-unidos%2Flatinos%2F>.
- Facio, Ángel. "¿La Fuenteovejuna que soñó Bakunin?" *La comedia villanesca y su escenificación. Actas de las XXIV Jornadas de teatro clásico de Almagro*. Eds. Felipe B. Pedraza, Rafael Glez. Cañal y Elena

- Marcello. Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001. 27-52.
- García Lorenzo, Luciano. "Puesta en escena y recepción del teatro clásico español: *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega." *Hispanic Essays. In Honor of Frank P. Casa*. Ed. A. Robert Lauer y Henry W. Sullivan. New York, Peter Lang, 1997. 112-121.
- . "Puesta en escena y recepción de *Fuente Ovejuna* (1940-1999)." "*Otro Lope no ha de haber*". *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega*, vol. I. Ed. Maria Grazia Profeti. Florencia: Alinea, 2000. 85-105.
- . "Teatro clásico y compromiso." *Las puertas del drama*, nº 3. 2003. 10-13.
- . "*Fuente Ovejuna* en la escena española (2000-2007): de la práctica universitaria a la política nacionalista." *La violencia en el mundo hispánico del Siglo de Oro*. Juan Manuel Escudero y Victoriano Roncero López (coords.) Madrid: Visor, 2010. 107-124.
- Huerta Calvo, Javier (dir.) *Clásicos sin fronteras*. Madrid, CNTC. 2008.
- Kirschner, Teresa J. "Supervivencia de una comedia: historia de la difusión de *Fuenteovejuna*." *Revista canadiense de Estudios Hispánicos*, nº 1. 1976. 255-271.
- . *El protagonista colectivo en 'Fuenteovejuna'*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1979.
- Mayorga, Juan (versión). *Fuente Ovejuna* (libreto inédito). 2008
- Monforte Dupret, Roberto. "Recepción y escenificación del teatro clásico español en Rusia durante el siglo XX." *Clásicos sin fronteras*, vol. II. Javier Huerta Calvo (dir.) Madrid: CNTC, 2008. 69-114.
- Muñoz Carabantes, Manuel. *Puesta en escena y recepción del teatro clásico y medieval en España (1939-1989)* (te-

- sis doctoral inédita). Madrid: Universidad Complutense, 1992.
- Pablos, L. M. de. "Fuenteovejuna y Cuba, todos a una." *El Norte de Castilla*, 11 de junio, 2010. En línea: <http://www.nortecastilla.es/v/20100611/gps/fuenteovejuna-cuba-todos-20100611.html>
- Pavis, Patrice. "Brechtien", "Distance", "Distantiation", "Song" en *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin, 2006.
- Robles, Lisetti. "Lucía Rodríguez Miranda conquista New York con su propia *Fuente Ovejuna*." *VIP Latino*, 4 de febrero, 2011. En línea: <http://viplatino.com/2011/02/lucia-rodriguez-miranda-conquista-new-york-con-su-propia-fuenteovejuna.html>.
- Rodríguez Miranda, Lucía. *De Fuente Ovejuna a Ciudad Juárez* (dossier del espectáculo) 2010.
- Ruano de la Haza, José María. "*Fuenteovejuna*" (artículo inédito) 2008. En línea: <http://joseruano.wordpress.com/fuenteovejuna/>.
- Vallejo, Javier. "Un Lope para plantarles cara" en *El País*, 6 de julio, 2011. En línea: [http://www.elpais.com/articulo/madrid/Lope/plantarles/cara/elpepuespmad/20110706elpmad\\_14/Tes](http://www.elpais.com/articulo/madrid/Lope/plantarles/cara/elpepuespmad/20110706elpmad_14/Tes).
- Violanti, Heather J. "*From Fuente Ovejuna to Ciudad Juárez*" en *Nytheater.com*, 5 de diciembre, 2010. En línea: <http://www.nytheatre.com/showpage.aspx?s=fuen11779>.