



Ana Zamora (foto de Julio Vélez)

**EL RENACIMIENTO IBÉRICO A LA VANGUARDIA:
ANA ZAMORA, DIRECTORA DE NAO D'AMORES**

JULIO VÉLEZ SAINZ
Instituto del Teatro de Madrid
Universidad Complutense de Madrid

DE LA CASTA LE VIENE AL GALGO, ningún ejemplo mejor para el adagio clásico que Ana Zamora, directora de la principal compañía de teatro prebarroco de la península, Nao d'amores, una compañía que se ha ganado a pulso convertirse en una de las grandes referencias de las tablas contemporáneas. Con familia de raigambre filológica, no cuesta imaginarse a sus abuelos María Josefa Canellada y Alonso Zamora Vicente contándole secretos de tal texto de Gil Vicente o de cual de Lucas Fernández en su niñez, arcanos que iría incorporando a su acervo teatral y a su formación de manera natural, no impostada, como la de tantos. Ana Zamora lleva a las tablas una manera de entender el teatro que combina lo filológico y lo interpretativo, lo personal y lo universal, la vanguardia y el pasado.

UNA CARRERA HACIA EL PASADO

Si de sus abuelos recoge el rigor y el cariño por el texto clásico, su titulación superior en Dirección de Escena y Dramaturgia por la RESAD (1996-2000), y su proceso de formación junto a las luminarias de Jacques Nichet, Massimo Castri y Stephan Schuske terminan de completar un pequeño prodigio de viveza en las tablas. Comienza su carrera en el ámbito de la gestión cultural al formar parte del comité organizador del Festival Internacional Folk Segovia (1990-2000) y de Titirimundi-Festival Internacional de Teatro de Títeres de Segovia (1993-2000). Al año siguiente,

funda *Nao d'amores* junto a un colectivo de profesionales procedentes del teatro clásico, los títeres y la música antigua, que se especializa en la puesta en escena del teatro prebarroco, una dramaturgia no canónica y en gran medida fuera de los circuitos tradicionales del teatro clásico hasta el momento. Como directora también ha trabajado para el CDN, la Compañía José Estruch, la ESAC y la CNTC (en *La Tragicomedia de Don Duardos*). Zamora atesora una labor reconocida y premiada en múltiples ocasiones, con los premios «Fuente de Castalia» 2012, «Nebrija Escena» 2011, «Teatro de Rojas» 2010 a la Mejor Dirección Teatral, «Ojo Crítico de Teatro» 2008 de RNE, ADE a la mejor Dirección 2008, Clásicos 2007 de RTV Surco / TV La Mancha, o «José Luis Alonso» de la ADE 2001. Se le resisten (todavía) el premio Max, del que ha sido finalista en 2009 y 2010, y el Valle-Inclán de *El Cultural* de El Mundo, que ha rozado en 2008 y 2009.

El mundo de la Zamora es de una viveza extraordinaria. Más que cualquier otro director de su generación reviste su teatro del olor del «tinglado de la antigua farsa» para convertirlo en terrenos de vanguardia. *Nao d'amores* no pretende un acercamiento «arqueológico», sino «articular técnicas escénicas muy primitivas desde una óptica contemporánea, para reivindicar el hecho teatral en su carácter específico, único e irrepetible»; es decir, pretende un teatro de «nosotros para gente de hoy». Alejada de la falsa reproducción arqueológica, imposible hoy día y con un valor limitado, mantiene que restaurar una obra «tiene el mismo valor que editar un facsímil», lo que le lleva a abogar porque este tipo de recuperaciones surjan de iniciativas institucionales que dejen claro que lo que va a ver no es «teatro, sino arqueología teatral». A ella le interesa el teatro prebarroco como materia dúctil de comunicación en la noción de que lo contemporáneo que tienen las obras clásicas es lo universal. Es por ello que a la hora de poner en escena los clásicos logra combinar el acervo filológico con la actividad teatral, pues «Lo fundamental en el trabajo es el rigor y eso afecta a ambos mundos. Nosotros intentamos

seguir esta tendencia. Por ejemplo, recuerdo que mis abuelos, cuando se acercaron a la edición de Lucas Fernández ya habían publicado anteriormente una pieza en la que criticaban los modos de editar los clásicos en su momento», en referencia a la reseña que hicieron sus abuelos de las ediciones de Alfredo Hermenegildo y John Lihani¹. Al igual que debería haber una buena edición (y aquí pone como ejemplo la de Stephen Reckert de Gil Vicente), la intencionalidad de la Zamora es lograr reconstruir el mundo simbólico total de la obra. Un mundo en el que Gil Vicente nos dice al oído verdades que siguen vigentes hoy día.

EL TEATRO IBÉRICO

Ana Zamora es una autora ibérica con conciencia de serlo y que procura establecer lazos de unión entre uno y otro lado de la frontera, de suerte (¡y por suerte!) que a menudo conecta con los hermanos lusitanos. De hecho, el nombre de su compañía, *Nao d'amores*, es un homenaje a la *Tragicomédia da Nao d'amores* de Gil Vicente. En el cierre del *Don Duardos* se atreve a incluir un fragmento de la *Tragicomédia da Nao d'amores* en una suerte de referencia metateatral. De este modo, se materializa el cierre de la obra junto a la nao: «A mí me interesó especialmente mantener el 'Romance de Flérída y Don Duardos', en ocasiones en contra de la opinión de los mismos actores. Me interesó más el romance final que la obra en sí misma, pues tiene la virtud de condensarla».

Gil Vicente es un autor al que visita con frecuencia pues es, antes de nada, un gran poeta. «Y la poesía nos entra perfectamente por los oídos, es muy moderno, casi nadie de su momento

¹ María Josefa Canellada, y Alonso Zamora Vicente, «Al margen de Lucas Fernández», en *Homenaje al Instituto de Filología y Literatura Hispánicas «Dr. Amado Alonso» en su cincuentenario 1923-1973*, Buenos Aires, Comisión de Homenaje al Instituto de Filología Dr. Amado Alonso, 1975, pp. 452-479.

tiene el vuelo lírico de un Gil Vicente, que tiene un nivel emocional maravilloso». Con un fuerte impulso universalizante, a Zamora le gusta explotar la modernidad vicentina. Por ejemplo, en el episodio de Camilote y de Maimonda del *Don Duardos* traspasó al personaje femenino con el fin de reivindicar una lectura contemporánea de la obra. De su trabajo con el también vicentino *Auto de la Sibila Casandra* destaca el énfasis en el aspecto protofeminista de la obra con la introducción de canciones del *Cancionero Musical de Palacio* sobre el mal casamiento. Reconoce, no obstante, que con el *Auto de la Sibila Casandra* tampoco tuvo que inventarse nada, sino que partió de la hipótesis de Melveena McKendrick según la cual se trata del primer texto en el que una mujer reivindica su derecho a decidir su destino, sea con finalidad cómica o no². La identificación personal es obvia: la Sibila Casandra es el paso siguiente, es el «que no me quiero casar». Explica los motivos personales de su elección de la obra: «Yo me acababa de separar. En todo mi teatro hay algo biográfico. Por eso me río mucho cuando la gente habla de arqueología, porque se trata de un teatro que responde a una necesidad de un momento concreto. De hecho, ese ‘armazón’ de vida real detrás de los montajes es fundamental para lograr la comunicación con el espectador». El teatro de Ana Zamora se alambica a partir de necesidades personales y universales. Si monta el *Misterio del Cristo de los Gascones* es porque se trata de un momento de su vida en el que tiene un conflicto con la muerte y con la «tragedia del destino funesto que hay que aceptar»; *El Auto de los cuatro tiempos* tiene que ver con un encuentro a través de lo artístico; el *Auto de los Reyes Magos* presenta una luminosidad final que busca ese mismo cruce, ético y personal, entre el espectador, el director, los actores y el autor. El ciclo de la vida se refleja de manera diáfana en su dramaturgia. Si el *Don Duardos* y la *Sibila Casandra* forman

² M. McKendrick, *Woman and Society in Golden-Age Spanish Drama: A Study of the «Mujer varonil»*, Londres, Cambridge University Press, 1974.

parte de su particular visión del eros, el *Auto de los cuatro tiempos* es puro *thánatos*: la tragedia del destino funesto que hay que aceptar. Recuerda en este punto que «todo muere para renacer. El *Auto de los cuatro tiempos* tiene que ver con un sentido de armonía histórica y de encuentro a través de lo artístico».

La *Dança de la muerte / Dança da morte* (2010, en coproducción con el Teatro da Cornucopia) es el mejor ejemplo de esta conceptualización ibérica y europea del teatro. El bilingüismo y el biculturalismo juegan un papel importante y constructivo en la obra. Al igual que en el *Misterio del Cristo de los Gascones* o en el *Auto de los Cuatro Tiempos*, Zamora parte de unas figuras articuladas al modo de títeres, a los que se les otorga una función totémica que explota los aspectos religiosos y tribales de la sociedad: «Cuando te acercas al teatro religioso te das cuenta de que llevamos más de dos mil años hablando con Dios por medio de un trozo de madera». Estos títeres adquieren una función todavía más totémica si tenemos en cuenta que su aspecto proviene de la iconografía tradicional del mundo románico, no sanguinolento en oposición al mundo del Barroco. Una vez más, nos encontramos con una característica del mundo simbólico medieval y renacentista que puede comunicar con el espectador contemporáneo de manera más clara que el complejo orbe de la muerte del Barroco: el *thánatos* aparece esencializado, sus representaciones son asépticas y, por ello, universales. Soporta esta producción un sistema de gradas diseñado para la obra (al igual que para el *Auto de los Reyes Magos*) que intenta que el público entienda que la ‘incomodidad’ del espacio de madera tiene una función casi-eucarística. La música es fundamental en el proceso de Nao d’amores, que no sería lo mismo sin Alicia Lázaro: «Incluso son importantes las negociaciones entre nosotras cuando cada una intenta defender lo suyo». La música no es para ella un adorno, sino una parte fundamental de la acción dramática. Los músicos están siempre presentes en los ensayos y en la escena. Nao d’amores lucha por enfrentarse con las barreras decimonónicas del público del teatro

barroco, que tiene unas expectativas muy definidas. «A los que estamos trabajando con el primer teatro clásico nos toca romper con eso. Sitúas un escenario a tres bandas y la gente no quiere sentarse en la primera fila porque piensa que los vas a sacar a escena como voluntarios». En cambio, lo que sucede con el teatro religioso es diferente: la gente lo entiende porque siente que está en misa realizando una liturgia.

Su última producción, *Penal de Ocaña*, condensa su propuesta escénica. Hay una sola actriz y una pianista está presente en todo el proceso creativo, incluso en los momentos en los que no se necesita específicamente que toque, para que pueda «impregnarse» del sentido de la obra. *Penal de Ocaña*, pese a tratarse de una producción no clásica, es fruto de la colaboración de dos mujeres jóvenes marcadas por su participación en lo mejor que ha tenido el teatro clásico en los últimos tiempos. Al lado de Ana Zamora, en el papel de María Josefa Canellada —recordemos, su abuela— actúa desde abril de 2013 (en sustitución de Elena Rayos), Eva Rufo, una actriz marcada por su omnipresencia en el Teatro Clásico pues entró a formar parte de aquella magnífica primera promoción de la Joven Compañía Nacional de teatro clásico, fundada en los tiempos de Eduardo Vasco, en la que protagonizó *Las Bizarrias de Belisa*, *La Noche de San Juan*, *El Alcalde de Zalamea* y *El Perro del Hortelano*.

Ana Zamora es un agente cultural independiente que escoge su canon por razones propias. Insiste en el valor biográfico de las obras, el iberismo que las enmarca, su capacidad de las mismas para trascender su propio momento histórico. En el teatro de Nao d'amores se abraza un legado medieval, renacentista e ibérico, que canoniza de manera clara esta rica praxis dramática, a la vez que ofrece una solución de continuidad entre esta escena, la barroca y nuestros días. De la Edad Media a la vanguardia, Nao d'amores construye un teatro ibérico, muy antiguo y muy moderno; audaz, cosmopolita, filológico y escénico, moderno y antiguo, español y portugués: total.