



Calderón sin fronteras

XLV Jornadas de teatro clásico

Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 2022



Edición cuidada por
Rafael González Cañal
y **Almudena García González**

CALDERÓN SIN FRONTERAS



**Instituto Almagro
de teatro clásico**
Universidad de Castilla-La Mancha



Grupo de
Investigación
**TEATRO CLÁSICO
ESPAÑOL**

Universidad de Castilla-La Mancha



Unión Europea
Fondo Social Europeo
"El FSE invierte en tu futuro"

Calderón sin fronteras

XLV Jornadas de teatro clásico

Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 2022

Edición cuidada por

Rafael González Cañal

y

Almudena García González



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

2023

JORNADAS DE TEATRO CLÁSICO DE ALMAGRO

(45º. 2022. Almagro)

Calderón sin fronteras : XLV jornadas de teatro clásico, Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 2022 / edición cuidada por Rafael González Cañal y Almudena García González.— [Cuenca] : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2023

232 p.; 24 cm.— (Corral de comedias ; 49)

ISBN 978-84-9044-612-6 (ed. impresa) ; ISBN 978-84-9044-613-3 (ed. electrónica)

ISSN 1699-8650

1. Teatro español – Siglos XVI-XVII — Historia y crítica I. González Cañal, Rafael, ed. lit. II. García González, Almudena, ed. lit. III. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. V. Título VI. Serie

821.134.2-2.09 “16”(063)



UNIÓN DE
EDITORIALES
UNIVERSITARIAS
ESPAÑOLAS

Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional

© de los textos: sus autores, 2023.

© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha, 2023.

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Director: César Sánchez Ortiz

Colección CORRAL DE COMEDIAS, núm. 49.

Director: Felipe B. Pedraza Jiménez.

1ª ed. Tirada: 250 ejemplares.

Diseño de la cubierta: C.I.D.I (Universidad de Castilla-La Mancha)

Composición y maquetación: Añil desarrollo gráfico —anil.es—

ISBN: 978-84-9044-612-6 (edición impresa)

ISBN: 978-84-9044-613-3 (edición electrónica)

ISSN: 1699-8650

D.L. CU 122-2023

D.O.I.: https://doi.org/10.18239/cor_49.2023.00

ISNI: 0000000506819532

Impresión y encuadernación: Kadmos

Impreso en España (U.E.) – *Printed in Spain (U.E.)*



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

PALABRAS PRELIMINARES

Las XLV Jornadas de teatro clásico de Almagro se celebraron los días 13, 14 y 15 de julio de 2022, justo en el ecuador del Festival Internacional en Teatro Clásico de Almagro de ese año. Nos reunimos una vez más en el Palacio de Valdeparaíso para hablar e intercambiar opiniones sobre obras y montajes teatrales áureos, centrándonos esta vez en el teatro de Pedro Calderón de la Barca.

Tanto las Jornadas como el Festival son fruto de la colaboración entre diversas instituciones. Por eso, hay que agradecer al INAEM (Ana Fernández Valbuena, directora del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música), a la Junta de Comunidades (Ricardo Cuevas, director general de Universidades), a la Diputación Provincial de Ciudad Real (David Triguero, vicepresidente), al Ayuntamiento de Almagro (Daniel Reina, alcalde) y a la UCLM (Julián Garde, nuestro Rector), su apoyo y su presencia en el acto de inauguración de esta longeva y ya tradicional actividad. Un agradecimiento especial merece todo el equipo del Festival, encabezado por Ignacio García, sin cuya colaboración no sería posible poner en marcha cada año estas Jornadas. Asimismo, un año más hemos contado con una ayuda de las Cortes de Castilla La Mancha que resulta imprescindible para poder llevarlas a cabo. Entre todos intentamos alcanzar el objetivo de acercar la cultura a los ciudadanos, en este caso, ese teatro del Siglo de Oro y esas lecciones de los clásicos que nos sirven de guía.

Estas Jornadas de Almagro cumplen ya 45 años, desde que se celebraron por primera vez en 1978 y dieron origen al Festival. Son ya 31 años en los que la UCLM ha estado presente en el Patronato del Festival cumpliendo con el encargo de organizar esta actividad académica.

Mi agradecimiento a todos los participantes que año tras año siguen respondiendo a la llamada de las Jornadas. En esta ocasión volvimos a una cierta norma-

lidad y tuvimos 80 matriculados que procedían de 18 universidades españolas y 2 extranjeras. En general, eran profesores, doctorandos, actores, jóvenes investigadores o alumnos de Máster o Grado, interesados en el mundo del teatro, bien en el campo de la investigación o en el de la práctica escénica.

Uno de los objetivos de este tipo de reuniones es el intercambio de información, de proyectos y de muchos sueños entre jóvenes investigadores, actores y amantes de las tablas, que tienen como pasión común el teatro español del Siglo de Oro. En las Jornadas tienen lugar debates y, a veces, se enfrentan opiniones diferentes sobre obras y montajes, pero siempre con el debido respeto a los profesionales de la escena. Ya decía Agustín de Rojas Villandrando, en *El viaje entretenido* (1603), que la mayor dificultad de los hombres de teatro es

sufrir tantas necesidades,
oír tantos pareceres,
contentar a tantos gustos
y dar gusto a tantas gentes.

El tema elegido fue la presencia del teatro de Calderón en el extranjero en los últimos cien años, aunque también hubo referencias a tiempos anteriores. Estas actas contienen, pues, aportaciones sobre la recepción de las obras de Calderón en Suiza, Alemania, Polonia, Italia, Inglaterra, Francia, América Latina y Estados Unidos en el último siglo. Un panorama muy rico y variado.

A lo largo de los tres días de las Jornadas asistimos a ocho conferencias, a cuatro coloquios con actrices, actores y directores de escena, a dos presentaciones de libros y a dos representaciones teatrales, además de las tradicionales visitas al Corral de Comedias y al Museo Nacional del Teatro. Además, contamos con una representación improvisada de un pasaje de *Casa con dos puertas mala es de guardar*, de Calderón, a cargo de las actrices Pepa Pedroche y Ana Casas, del actor Daniel Migueláñez y del director Manuel Canseco, a quien agradecemos su disponibilidad y su colaboración entusiasta para que sonaran los versos calderonianos en el aula magna del Palacio de Valdeparaíso.

Nuestra gratitud también a los conferenciantes y participantes en los coloquios y debates por su presencia en las Jornadas y por su gran aportación a este volumen que tienen entre sus manos. Hemos contado también con el apoyo de colegas, amigos y colaboradores de honor que presentaron algunas de las sesiones y que enriquecieron los coloquios e intercambios de opiniones: Felipe Pedraza, alma

de estas Jornadas durante muchos años, Carlos Mata Induráin, Luciano García Lorenzo, Francisco Domínguez Matito, Antonio Serrano, Manuel Canseco y Mar Zubieta.

Todo ello discurrió en un ambiente grato y festivo en el que pudimos disfrutar tanto de Almagro y de la asistencia al teatro, como de las conferencias y debates sobre la presencia y difusión del teatro calderoniano en el mundo en los últimos tiempos. No faltaron las maravillosas noches almagrañas, llenas de calor atmosférico y humano, que nos permitieron poner en práctica el lema del Festival, un magnífico endecasílabo de Ida Vitale: «Ser en la noche un ser como en el día».

RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL
Universidad de Castilla-La Mancha

Calderón sin fronteras

XLIV Jornadas de teatro clásico de Almagro

Palacio de Valparaíso, 13, 14 y 15 de julio de 2021

DIRECCIÓN

Rafael González Cañal

SECRETARÍA

Almudena García González

COMISIÓN ORGANIZADORA

Alberto Gutiérrez Gil

Óscar García Fernández

José Vicente Salido López

Irene G. Escudero

BECARIOS

Carmen Santana Bustamante

Iván Gómez Caballero

Alberto Lara Ramírez

Laura Moreno Moreno

Programa

Miércoles 13

- 10:00 Recepción y entrega de documentos
- 10:30 Inauguración de las Jornadas
- 11:00 Santiago FERNÁNDEZ MOSQUERA (Universidad de Santiago de Compostela): *La representación de «El gran teatro del mundo» en Einsiedeln (Suiza)*
- 12:00 Macarena BAEZA DE LA FUENTE (Directora escénica): *«La vida es sueño»: versión musical*. Teatro la Calderona (Chile)
- 13:00 Visita al corral de comedias / Visita al Museo Nacional del Teatro
- 17:00 Esther FERNÁNDEZ (Rice University, EE.UU.): *Calderón en la escena estadounidense del último siglo*. Presenta: Luciano GARCÍA LORENZO
- 18:00 Coloquio: *La Compañía Nacional de Teatro Clásico en el extranjero: La voz de nuestros clásicos*. Intervienen: Helena PIMENTA, Pepa PEDROCHE y Jacobo DICENTA
- 20:00 Representación teatral: *La Toffana*, de Vanessa Montfort.
Dirección: María HERRERO
Antigua Universidad Renacentista (ÁUREA)

Jueves 14

- 10:00 Juan Manuel ESCUDERO BAZTÁN (Universidad de La Rioja): *Hitos relevantes de la presencia de Calderón en la literatura francesa del siglo XX*
- 11:00 Jéssica CASTRO (Universidad de Chile): *Calderón sobre los escenarios de América Latina*
- 12:30 Mariano DE PACO SERRANO (director escénico): *«La vida es sueño»*. Teatro Círculo (Estados Unidos). Presenta: Manuel CANSECO
- 13:30 Libros en escena
Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, *El arte de Calderón* (Cuenca, Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha, 2022)
Carlos MATA INDURÁIN: vols. 27 y 28 de la serie «Comedias completas» de Pedro Calderón de la Barca (Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2022)

- 17:30 Irene PACHECO MARTÍNEZ (Universidad de Valencia): *El Calderón de Hofmannsthal*
- 18:30 Duncan WHEELER (University of Leeds, Inglaterra): *El estado de la cuestión: Calderón y «La vida es sueño» en la Gran Bretaña del siglo XXI*
- 22:45 Representación teatral: Ensayo general de *Lo fingido verdadero*, de Lope de Vega, por la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Dirección: Lluís HOMAR
Teatro Adolfo Marsillach

Viernes 15

- 10:00 Fausta ANTONUCCI (Università degli Studi Roma Tre, Italia): *Calderón en la investigación italiana del siglo XXI*
- 11:00 Sergio ADILLO RUFO (Universidad Nebrija / Universidad Complutense de Madrid): *Calderón tras la estela de Grotowski: el teatro ritual después de «El príncipe constante» del Teatro Laboratorio*
- 12:30 Coloquio sobre la representación de *Lo fingido verdadero*, de Lope de Vega, por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, con Lluís HOMAR, María BESANT y Arturo QUEREJETA Presenta: Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ
- 14:00 Clausura

CALDERÓN EN EUROPA

CALDERÓN EN ITALIA, DESDE EL SIGLO XVII HASTA HOY

Fausta Antonucci

UNIVERSITÀ ROMA TRE

Orcid 0000-0002-3135-5395

Los avatares de la fortuna de Calderón en Italia, a lo largo del amplio lapso temporal que declaro en el título, se merecen una consideración detenida por cuanto, además de contribuir a la historia de la recepción moderna de este gran dramaturgo, también permiten reflexionar acerca de los condicionantes que influyen en dicha recepción. Una recepción que en Italia ha pasado por fases diferentes, según trataré de esbozar en los tres primeros apartados de este trabajo, para resaltar en el cuarto las novedades de la investigación sobre la obra del gran dramaturgo en los últimos veinte años.

1. En el siglo XVII, Calderón es, después de Lope, el dramaturgo español que goza de mayor fortuna en Italia. Se traducen, o mejor dicho se adaptan y reutilizan, veinticinco títulos suyos, alguno más de una vez; las modalidades de apropiación van desde textos en prosa elaborados por dramaturgos vinculados con ambientes académicos o teatrales, a los *scenari* anónimos, trazas o resúmenes de la acción, que formaban parte del repertorio de compañías de cómicos del arte. En su abrumadora mayoría, las comedias reelaboradas se adscriben a los subgéneros de capa y espada y palatino¹. Nueve comedias de capa y espada se adaptan al ita-

¹ Para reseñar las adaptaciones italianas de Calderón en el siglo XVII la obra de referencia sigue siendo el catálogo de Marchante [2002]. Una bibliografía más actualizada y una tabla con

liano, alguna más de una vez: *El astrólogo fingido* (tres reelaboraciones), *Casa con dos puertas mala es de guardar*, *Con quien vengo vengo*, *Peor está que estaba* (dos reelaboraciones cada una), *Dar tiempo al tiempo*, *La desdicha de la voz*, *Hombre pobre todo es trazas*, *Mejor está que estaba*. *La dama duende*, que dio pie a dos *scenari* y a seis reelaboraciones «distese», es entre todas las que se lleva la palma. De entre las comedias palatinas, se adaptaron al italiano diez títulos, pero con un número total de reelaboraciones inferior al de las comedias de capa y espada. Las preferidas fueron *El alcaide de sí mismo* (con cinco reelaboraciones, entre las que se cuentan dos libretos de ópera) y *El secreto a voces* (con cuatro), a las que hay que sumar *Afectos de odio y amor*, *Amigo, amante y leal*, *Amor, honor y poder*, *El galán fantasma*, *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, *Lances de amor y fortuna*, *Las manos blancas no ofenden*, *Saber del mal y el bien*, todas estas reelaboradas una sola vez. Del corpus de comedias mitológicas, solo se adaptaron tres (*Fineza contra fineza*, *Ni Amor se libra de amor*, *El hijo del Sol*, *Faetón*) y en circunstancias muy similares: para representaciones palaciegas en Roma y en Nápoles, entre 1682 y 1685, impulsadas por el Marqués del Carpio, el mismo que cuando residía en Madrid había organizado la representación en la corte de Felipe IV de *Celos aun del aire matan* y *La púrpura de la rosa*. Las tragedias, con la notable excepción de *La vida es sueño*, que tuvo cuatro adaptaciones, no tuvieron una fortuna parecida a la de las comedias de capa y espada y palatinas: solo se reelaboraron para los escenarios italianos, y una sola vez, *El mayor monstruo del mundo* y *El médico de su honra*.

En el siglo XVIII, disminuye notablemente el número de obras de Calderón que se reelabora o traduce (a veces a través del francés, según una tendencia que ya había empezado por otra parte en el siglo anterior), pero al mismo tiempo se observan cambios interesantes y significativos. Los cómicos del arte siguen adaptando comedias de capa y espada como *Antes que todo es mi dama* y *La dama duende*, pero en las décadas finales del siglo la temperie histórica despierta el interés por *El alcalde de Zalamea*, con dos adaptaciones, en 1783 y 1792². También son

los títulos, fechas y lugares de edición (donde proceda) de las adaptaciones que se mencionan en el texto, se encontrará en Antonucci [2020a]. También he tenido en cuenta los recientes descubrimientos de Vuelta García [2020a y 2020b] relativos a reelaboraciones desconocidas de *Casa con dos puertas* y *La dama duende* conservadas en el Fondo Orsi de la Biblioteca Estense de Módena. Para la importancia de la taxonomía en una consideración de la recepción calderoniana en otras culturas europeas, remito a las consideraciones de Couderc [2012].

² Ver al respecto Tejerina [1996]. La adaptación de 1783, por el jesuita expulso Bernardo García, realizada para las tablas, fue publicada en 1789.

una novedad las reelaboraciones de *Eco y Narciso* (1772) y *La hija del aire* (1786) que realiza Carlo Gozzi, después de *El secreto a voces* (1769) y *Gustos y disgustos son no más que imaginación* (1771), que ya habían acaparado la atención de algunos dramaturgos en el siglo anterior³. La ausencia de comedias de capa y espada en el corpus calderoniano escogido por Gozzi no es ninguna casualidad, sino el producto de una precisa postura estética, que lo lleva a enfrentarse con la literata veneciana Elisabetta Caminer, que había traducido del francés *El escondido y la tapada* y *No siempre lo peor es cierto*⁴. A Gozzi lo que le gusta del teatro áureo español son las «circunstancias fuertes» en oposición a los «sentimientos delicados» y las «circunstancias de poco peso», que a su parecer caracterizan el teatro francés de su tiempo⁵. A pesar de la opción de Gozzi por el final feliz en sus adaptaciones de *Eco y Narciso* y *La hija del aire*, su postura ya puede calificarse de prerromántica por la preferencia que manifiesta por las ambientaciones remotas y fabulosas y las intrigas llenas de pasiones que rozan lo trágico.

El paso al siglo XIX marca un giro radical en la recepción italiana de Calderón. Se afianza el papel del traductor en el sentido moderno del término: ya no se trata de un hombre de teatro que adapta a su aire las obras del dramaturgo español, como todavía sigue haciendo Gozzi, sino de un literato que desempeña un papel de mediador lingüístico y cultural en relación con unos textos que ya no se consideran como fuente, más o menos disfrazada, de creaciones propias, sino como un patrimonio que puede contribuir a enriquecer la literatura nacional (en este sentido, Elisabetta Caminer puede considerarse una precursora)⁶. Las preferencias genéricas que manifiestan los traductores del siglo XIX en la elección de

³ Sobre las adaptaciones calderonianas de Gozzi véase Profeti [2007], Profeti [2009], Profeti [2011].

⁴ Ambas se publicaron en 1775 en el tomo IV de la *Nuova raccolta di composizioni teatrali* (Venezia, Pietro Savioni), en las pp. 44-110 y 184-252 respectivamente, con los títulos *Non sempre è certo il peggio* e *Il nascosto e la velata*. Como aclara Tejerina [1996] el texto de referencia de Caminer fue el *Théâtre espagnol* de Simon Nicolas Linguet.

⁵ Es lo que afirma en la segunda redacción del texto que acompaña la edición impresa de sus obras teatrales, conocido como *Manifeso Colombani* (1772). La edición crítica del *Manifesto* puede verse en Scannapieco [2013]. Sobre la relación entre las piezas teatrales adaptadas del español por Gozzi y su polémica con Elisabetta Caminer y en general con el teatro francés, véase Scannapieco [2011].

⁶ Aunque, como aclara Unfer Lukoschick [1997: 240], en sus traducciones Caminer no deja de modificar a su antojo las comedias que traduce, quitando escenas, cambiando elementos de intriga o hasta el mismo desenlace de algunas.

los textos calderonianos son muy distintas con respecto a las de los siglos anteriores. Biagio Gamboa, que publica en 1824 su *Teatro di don Pietro Calderón de la Barca dallo spagnolo voltato in italiano* (Napoli, Stamperia francese) entresaca de la *Primera parte de comedias* cuatro piezas, de las que solo una, *La dama duende*, ya formaba parte del canon calderoniano en la Italia del siglo XVII. Las demás, *El príncipe constante*, *El purgatorio de san Patricio* y *La gran Cenobia*, se adscriben a un modelo genérico que es más bien el del drama o hasta de la tragedia. En las elecciones de Gamboa es más que probable el influjo de las lecturas románticas: *El príncipe constante* figura entre los dramas calderonianos traducidos por Schlegel en 1809; Goethe lo admiraba y lo refundió en una adaptación inédita de 1811 [Sullivan 1998: 199]; *La gran Cenobia* fue una de las obras calderonianas que el mismo Goethe hizo representar en Weimar [Sullivan 1998: 202-203]. Más en general, hay que recordar que, a nivel temático, los dos ejes de la altísima valoración del teatro calderoniano que expresa Schlegel en sus *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* de 1809 son la religiosidad de la obra calderoniana y el concepto del honor como manifestación de una moral más alta que los intereses del individuo [Sullivan 1998: 188-192]. No extraña, pues, que no solo Gamboa, sino todos los traductores italianos de Calderón que publican en la primera mitad del siglo XIX, elijan preferentemente obras de andadura trágica, de tema religioso, o bien centradas en el principio del honor. La primera traducción calderoniana de Pietro Monti, publicada en 1835, es, una vez más, *El príncipe constante*⁷. Tres años más tarde, en 1838, Giacinto Battaglia publica su primera y única traducción, la de *A segreto agravio secreta vendetta*, también una novedad absoluta en el panorama italiano⁸, que pronto traducirá también Pietro Monti. Ese mismo año Monti tradujo otros tres dramas que nunca habían sido ni adaptados ni traducidos en Italia: *Amar después de la muerte*, *La devoción de la cruz*, *La aurora en Copacabana*⁹. Se trata, una vez más, de obras que habían tenido una acogida triunfal entre los románticos ale-

⁷ La traducción, en endecasílabos sueltos, se encuentra en *Saggi in verso e in prosa di letteratura spagnuola dall'origine di quella lingua sino al secolo XIX, con aggiunta di poesie volgarizzate di altre lingue*, Como, Figli di Carlantonio Ostinelli, 1835, pp. 9-55. Monti no figura como autor de las versiones incluidas en el volumen, que se presenta como la edición de un manuscrito encontrado en la biblioteca de un tal *frate* Silvestro, recientemente fallecido.

⁸ P. Calderón de la Barca, *Ad oltraggio segreto secreta vendetta*, Milano, Angelo Bonfanti, 1838.

⁹ *Amare dopo la morte, La devozione della croce, L'aurora in Copacabana, commedie di Pietro Calderon della Barca*, traduzione di Pietro Monti, Milano, Società tipografica dei classici italiani, 1838. Sobre la traducción de *La aurora en Copacabana*, ver Scaramuzza [2010].

manes, especialmente *La devoción de la cruz* [Sullivan 1998: 184-189, 199-201]. Cuando, en 1855, Monti da a luz todas las traducciones realizadas hasta la fecha, por un total de quince títulos, la proporción entre comedias por un lado, dramas y tragedias por otro, es de cinco a diez, con una inversión definitiva del paradigma que había regido la recepción de Calderón en Italia en el siglo XVII¹⁰.

El caso de Giovanni La Cecilia no hace sino confirmar lo que acabamos de observar, y es si cabe aún más interesante en cuanto que, a diferencia del católico Monti, La Cecilia fue un republicano y anticlerical militante, lo que le costó el exilio en diversos periodos de su vida. Cuando La Cecilia emprende su magna obra de traducción de piezas escogidas del teatro español (*Teatro scelto spagnuolo antico e moderno*, 1857-1859)¹¹, a la hora de decidir qué títulos calderonianos vertería al italiano, su historial político no le impide coincidir con Monti en la elección de una obra como *La devoción de la cruz*, añadiendo además un drama hagiográfico como *El José de las mujeres*. Aparte de *La vida es sueño*, que atribuye a Lope de Vega, traduce además *A secreto agravio secreta venganza* y *El alcalde de Zalamea*, en plena coincidencia con Monti; añadiendo *Las armas de la hermosura*, un drama de historia antigua cuyo protagonista es el romano Coriolano. Ninguna comedia de Calderón atrae la atención del La Cecilia traductor; lo que es aún más llamativo si consideramos que de Lope de Vega traduce hasta seis comedias¹².

¹⁰ *Teatro scelto di Pietro Calderon de la Barca con opere teatrali di altri illustri poeti castigliani*, volgarizzamento con prefazioni e note di Pietro Monti, vols. I, II, III, IV, Milano, Società tipografica dei classici italiani, 1855. Las comedias incluidas son: *El alcaide de sí mismo*, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, *Dicha y desdicha del nombre*, *Peor está que estaba*, *El secreto a voces*; los dramas y tragedias: *A secreto agravio secreta venganza*, *El alcalde de Zalamea*, *Amar después de la muerte*, *La aurora en Copacabana*, *La devoción de la cruz*, *El mayor monstruo del mundo*, *El médico de su honra*, *El príncipe constante*, *El purgatorio de san Patricio*, *La vida es sueño*. Hay que tener en cuenta además que, de las cinco comedias que Monti traduce, cuatro ya habían sido adaptadas, algunas repetidamente, en los siglos XVII y XVIII (*Casa con dos puertas*, *Peor está que estaba*, *El alcaide de sí mismo*, *El secreto a voces*); mientras que, en el caso de las tragedias, solo tres ya habían recibido atención en Italia con anterioridad al siglo XIX: *El mayor monstruo del mundo*, *El médico de su honra* y *El alcalde de Zalamea*.

¹¹ *Teatro scelto spagnuolo antico e moderno. Raccolta dei migliori drammi, commedie e tragedie*, versión italiana di Giovanni La Cecilia [...], Torino, Unione tipografico-editrice. El octavo y último tomo llega a incluir *El sí de las niñas* de Moratín y la tragedia *Pelayo* de Quintana. Las traducciones de Calderón se encuentran en los tomos III (1857) y IV (1858).

¹² Un cuadro completo de las traducciones de La Cecilia con noticias útiles sobre su vida y su estrategia traductora se encontrará en Rogai [2013].

2. El sesgo que los traductores románticos imprimen a la recepción de Calderón seguirá condicionando la imagen del dramaturgo en la cultura italiana durante todo el siglo XX. La mejor prueba de ello la tenemos analizando el corpus de títulos que se traducen al italiano, tanto en colecciones que reúnen más de una obra, según el modelo inaugurado por Gamboa, Monti y La Cecilia, como en volúmenes que solo contienen una traducción. Abre la serie de las colecciones el gran filólogo románico Angelo Monteverdi, que, al acoplar el estudio del teatro clásico español al ejercicio de la traducción, señala un camino que más tarde seguirán otros muchos estudiosos. Su selección de *Drammi* (1921) comprende *La vida es sueño*, *El mágico prodigioso*, *El príncipe constante*, *La devoción de la cruz*¹³. Se trata de obras que pertenecen al canon del Calderón romántico, aunque *El mágico prodigioso* no había sido traducido al italiano en el siglo XIX. Cuando, en 1941, el escritor y promotor cultural Elio Vittorini debe condensar en un solo volumen el teatro español de todos los tiempos¹⁴, elige dos obras de Calderón: *El alcalde de Zalamea* y *El mágico prodigioso*. Repite el corpus seleccionado por Monteverdi y Vittorini la antología editada por el filólogo románico Casella (1949), que también incluye dos comedias que habían recibido bastante atención en Italia en los siglos XVII y XVIII (*Antes que todo es mi dama* y *Gustos y disgustos son no más que imaginación*) y una tragedia, *La cisma de Ingalaterra*¹⁵. Aún menos novedosas resultan ser las elecciones del hispanista Caldera, cuya antología de 1958 contiene prácticamente los mismos títulos que la de Monteverdi de 1921: *La vida es sueño*, *El príncipe constante*, *El mágico prodigioso*, con la única diferencia de que en lugar de un drama religioso como *La devoción de la cruz* introduce una comedia ya muy canónica como *La dama duende*¹⁶. A su vez, la antología al cuidado de Cesco Vian (1970) repite las elecciones de Caldera, sustituyendo *El príncipe constante* con *El*

¹³ P. Calderón de la Barca, Pedro, *Drammi*, ed. y trad. A. Monteverdi, Firenze, Battistelli, 1921, 2 vols. Contiene: *La vita è un sogno*, *Il mago prodigioso* (I); *Il principe costante*, *La devozione alla croce* (II).

¹⁴ *Teatro spagnolo. Raccolta di drammi e commedie dalle origini ai nostri giorni*, ed. E. Vittorini, Milano, Bompiani, 1941.

¹⁵ P. Calderón de la Barca, *Teatro*, ed. M. Casella, trad. F. Carlesi, Firenze, Sansoni. Contiene: *La vita è un sogno*, *La devozione alla Croce*, *Il mago prodigioso*, *Il principe costante*, *L'alcaide di Zalamea*, *Tutto è effetto d'immaginazione*, *La mia dama avanti tutto*, *Lo scisma d'Inghilterra*.

¹⁶ P. Calderón de la Barca, *Teatro*, ed. E. Caldera, trad. C. Berra y E. Caldera, Torino, UTET, 1958. Contiene: *La vita è un sogno*, *Il principe costante*, *Il mago prodigioso*, *La dama folletto*.

médico de su honra y añadiendo el auto sacramental *El divino Orfeo*¹⁷. Al año siguiente, la editorial Bietti publica la más nutrida de las antologías calderonianas del siglo XX, que reúne algunas traducciones decimonónicas de Pietro Monti y otras nuevas de Giovanni Buttafava, que no era ningún hispanista, sino un estudioso de literatura rusa. Buttafava traduce *La hija del aire* por primera vez después de la adaptación dieciochesca de Gozzi, y añade cuatro autos sacramentales, lo que, junto con títulos como *El purgatorio de san Patricio*, *La devoción de la cruz* y *El mágico prodigioso*, conforma casi el 50% del corpus y contribuye poderosamente a ofrecer al lector italiano la imagen de un Calderón dramaturgo religioso y trágico (solo dos comedias aparecen en el índice, *La dama duende* y *Casa con dos puertas*)¹⁸. Mucho más reducida es la selección que propone el mismo año Francesco Saba Sardi, pero dentro del mismo canon ya establecido¹⁹. No deja de ser interesante que, cuando dos décadas después se vuelve a publicar una colección de teatro áureo en traducción, el volumen dedicado a Calderón y dirigido por el hispanista Samonà no se aleje en nada del canon que el siglo XX ha venido proponiendo a los destinatarios italianos, incluyendo un auto y excluyendo cualquier comedia²⁰. Tampoco varía mucho el panorama en la más reciente de las antologías dedicadas al teatro áureo, dirigida por Profeti (2015)²¹. Las elecciones relativas a Calderón repiten en gran parte las de Samonà, sustituyendo *El gran teatro del mundo* por *El*

¹⁷ P. Calderón de la Barca, *Drammi e misteri sacramentali*, ed. y trad. C. Vian, Milano, Istituto editoriale italiano, 1970. Contiene: *La vita è sogno*, *Il mago prodigioso*, *Il medico del suo onore*, *La dama folletto*, *Il divino Orfeo*.

¹⁸ P. Calderón de la Barca, *Teatro scelto*, trad. P. Monti y G. Buttafava, Milano, Bietti, 1971. Contiene: *Il purgatorio di san Patrizio*, *Il principe costante*, *La vita è un sogno*, *A offesa segreta vendetta segreta*, *La devozione della Croce*, *L'alcalde di Zalamea*, *Il magico prodigioso*, *Il medico del suo onore*, *La figlia dell'aria Parte prima e Parte seconda*, *La dama folletto*, *Casa con due porte è difficile da sorvegliare*, *Il convito del re Baldassarre*, *Il gran teatro del mondo*, *Gli incantesimi della colpa*, *La vita è sogno (auto)*.

¹⁹ P. Calderón de la Barca, *La vita è sogno*, *L'alcalde di Zalamea*, *Il gran teatro del mondo*, trad. F. Saba Sardi, Milano, Fabbri, 1971.

²⁰ P. Calderón de la Barca, *Teatro*, ed. C. Samonà, Milano, Garzanti, 1990. Contiene: *La vita è sogno* (trad. D. Puccini), *Il pittore del suo disonore* (trad. C. Acutis), *Il giudice di Zalamea* (trad. G. Caravaggi), *Il gran teatro del mondo* (trad. F. Tentori Montalto).

²¹ *Il teatro dei Secoli d'Oro. II. Pedro Calderón de la Barca, Luis Vélez de Guevara, Juan Ruiz de Alarcón, Antonio Mira de Amescua, Francisco de Rojas Zorrilla, Agustín Moreto*, dir. M. G. Profeti, Milano, Bompiani, 2015. Contiene, de Calderón: *La dama folletto* (trad. F. Antonucci), *La vita è un sogno* (trad. F. Antonucci), *Il principe costante* (trad. E. Cancelliere), *Il pittore del proprio disonore* (trad. E. E. Marcello), *Il giudice di Zalamea* (trad. G. Caravaggi).

príncipe constante y añadiendo, eso sí, *La dama duende*. Es, como se ve, un canon decididamente escorado hacia el drama o la tragedia y muy estable: títulos como *La hija del aire*, *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, *Antes que todo es mi dama*, *La cisma de Ingalaterra*, no logran imponerse. Al contrario, sí se imponen *El mágico prodigioso* y *El pintor de su deshonra*, que no figuraban entre las elecciones de los traductores del siglo XIX.

El cuadro general de la recepción calderoniana en la Italia del siglo XX y hasta nuestros días se precisa ulteriormente si examinamos los datos relativos a las traducciones de una sola obra –que por su formato pueden alcanzar un número más amplio de destinatarios con respecto a los volúmenes que reúnen más de una obra– y si asociamos estos datos con los de las puestas en escena. El cuadro de las traducciones individuales que se muestra en la Tabla 1 nos confirma que *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*, seguidas por *El mágico prodigioso* y *El príncipe constante*, son las obras más traducidas de Calderón a lo largo del siglo XX y en lo que va del XXI; sin embargo, hay que considerar que muchas de estas traducciones (las que se han marcado en negrita en la Tabla 1) son el producto de una puesta en escena concreta que casi nunca se publica en circuitos editoriales de gran difusión. La única excepción a esta norma es la traducción de *El alcalde de Zalamea* realizada por Fontana en 1989, y luego publicada por Einaudi. Al igual que las derivadas de una concreta puesta en escena, muchas otras traducciones estuvieron abocadas a una circulación limitada, si se publicaron en revista o en editoriales de difusión más bien reducida. A partir de la segunda mitad del siglo XX, editoriales como Einaudi, Garzanti, Adelphi, Marsilio, Rizzoli son las que mejor garantizan una buena irradiación de la traducción. En este marco, llama la atención que la única traducción individual de una comedia cómica, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, a cargo de Antonio Gasparetti, se publicara en una editorial religiosa, Edizioni Paoline, la misma que publicó en 1957 una de las dos traducciones italianas individuales de *El príncipe constante*. Paradójicamente, esta editorial hace una apuesta por el Calderón cómico que no se arriesgan a hacer ni Einaudi, ni Rizzoli, ni Adelphi o las demás editoriales de más amplio alcance cultural.

Echemos ahora una rápida ojeada a los datos sobre las representaciones de obras de Calderón en los escenarios italianos (Tabla 2), que he organizado en orden descendente según el número de puestas en escena, excluyendo los montajes de compañías de otros países (España, Argentina, Brasil, Polonia)²². Los resultados

²² Los datos expuestos proceden mayoritariamente de Crivellari [2008] y Cattaneo [2004], con escasas integraciones de quien firma estas páginas. Datos sobre las representaciones

son análogos a los que nos brinda el panorama de las traducciones: *La vida es sueño* es sin comparación la obra más representada; entre las tragedias laicas, solo *El alcalde de Zalamea* ha tenido cierta fortuna, mientras que *La hija del aire* fue un experimento aislado; solo una vez se le ocurrió a un director llevar al tablado una comedia cómica, *Casa con dos puertas*, en una plaza teatral prestigiosa (el teatro Olimpico de Vicenza) pero no comparable con las plazas de Roma, Milán y otras grandes ciudades de Italia. El porcentaje de piezas de tema religioso en este panorama de puestas en escena es abrumador: tres autos (algunos de los cuales representados en ambientes eclesiásticos) y tres dramas hagiográficos. Si además nos fijamos en los años, nos damos cuenta de que, en lo que va del siglo XXI, las escasas representaciones coinciden con el cuarto centenario del nacimiento del dramaturgo y con los años inmediatamente siguientes, para extinguirse luego por completo. De hecho, *La vida es sueño* de 2009 en Roma era una puesta en escena experimental que estuvo en cartel pocos días en un teatro menor. Y sin embargo, la disposición del público italiano hacia Calderón y otras facetas de su dramaturgia que no sean las tragedias, dramas religiosos y autos sacramentales es sin duda mucho mejor de lo que suponen los directores y los responsables de los teatros. Prueba de ello podría ser el Piccolo de Milán atiborrado de espectadores entusiastas que asistían, en octubre de 2018, a la puesta en escena de *La dama duende* firmada por Helena Pimenta; una puesta en escena que estuvo en cartel solo cuatro días, pero con una acogida excepcional.

3. Esta escasez de representaciones en los escenarios italianos, lo reducido del corpus representado, la casi total ausencia de Calderón en las temporadas teatrales de los últimos quince años son datos que chocan frontalmente con la pujanza de los estudios calderonianos en Italia en los últimos cuarenta años. Chocan aún más en cuanto que, en sus múltiples y fecundas aportaciones, la investigación académica italiana ha abordado un abanico amplísimo de obras y temas que enriquecen la comprensión de la dramaturgia calderoniana mostrando a las claras sus riquezas y sus matices. Me limitaré a recordar aquí algunas aportaciones de maestros del hispanismo italiano, como la colección de estudios sobre teatro áureo de Carmelo Samonà [1990], o la introducción a Calderón de Franco Merregalli [1993], el primer intento de presentar al público italiano el conjunto de la obra

de compañías no italianas en Italia se encontrarán en Crivellari [2008]. No he podido consultar Cattaneo [2000], pero los datos que proporciona han sido recogidos por Crivellari [2008] que sí he consultado.

del dramaturgo. Recordaré a Mariateresa Cattaneo²³, en cuya escuela milanesa se formó Luciana Gentilli, autora de una importante monografía sobre *Fortunas de Andrómeda y Perseo* en el contexto del teatro palaciego de Calderón [Gentilli, 1991]. También fue alumna de Cattaneo Marcella Trambaioli, que obtuvo luego un PhD en Estados Unidos con una tesis sobre *Funcionalidad del mito clásico en las fiestas cortesanas de Calderón*, dirigida por Alberto Porqueras Mayo, y que ha dedicado muchos trabajos a la producción cortesana del dramaturgo. Esta faceta de la dramaturgia calderoniana ha sido asimismo uno de los ejes de las investigaciones de Enrica Cancelliere, que también ha ejercido como traductora de Calderón para representaciones teatrales, según se ve en la Tabla 1. Dejo para el final el nombre de Maria Grazia Profeti, quizás la estudiosa que mayormente ha incidido en el panorama italiano reciente de las investigaciones sobre teatro áureo por su capacidad de aglutinar a tantas y tantos estudiosos más jóvenes. Una de las líneas de investigación más queridas por Profeti ha sido la fortuna de Calderón de la Barca en la Italia de los siglos XVII y XVIII²⁴. Un trabajo que continúa hoy, con grandes resultados, Salomé Vuelta García, autora de importantes descubrimientos de adaptaciones calderonianas olvidadas²⁵. Debido a que, como he mostrado en el apartado 1, en la Italia del siglo XVII los géneros más apreciados eran las comedias de capa y espada y las palatinas, al revés de lo que sucede a partir del siglo XIX, el interés del grupo de estudiosos que empezaron sus investigaciones con Profeti se concentra a menudo en textos de estos dos subgéneros, para mostrar las estrategias de adaptación al destinatario italiano. Sea por esta razón o por otra, lo cierto es que a partir de los años noventa se intensifica muchísimo en Italia la investigación sobre el corpus de las comedias cómicas calderonianas. Otro gran legado de Profeti es su compromiso por difundir en la cultura italiana el teatro clásico, esforzándose por producir traducciones que conservaran en lo posible la belleza poética de los originales. En este cometido, Profeti recogió el testigo de Samonà y lo fue pasando a otros tantos colegas-traductores, los que participamos en su ya mencionada antología de teatro clásico publicada entre 2014 y 2015.

A pesar de los entusiasmos, esfuerzos y dedicación investigadora que cundían en el hispanismo italiano, a partir de 2000 la cultura italiana no hispanista

²³ Para la bibliografía crítica posterior al año 2000 de Cattaneo, Trambaioli, Cancelliere, consúltese la Bibliografía crítica disponible en la web *Casa di Lope*.

<<https://www.casadilope.it/index.php/bibliografia/indice-della-bibliografia.html>>

²⁴ Un resumen de sus numerosísimas aportaciones en Profeti [2016].

²⁵ Según se apunta en la nota 1 con los remites bibliográficos pertinentes.

(el teatro, la prensa nacional) parece haber dejado de interesarse por Calderón (y en general, diría, por el teatro áureo). En busca de las raíces de esta indiferencia, cuando no rechazo, creo que hay que remontarse a las últimas décadas del siglo XIX. Por un lado, es evidente que los intelectuales laicos, no solo de Italia, sino de toda Europa, reaccionan a la lectura del Romanticismo alemán, que subrayaba en Calderón componentes como el espíritu religioso y el sentimiento del honor. En el caso de Italia, se añaden las consecuencias de la construcción ideológica que acompaña la independencia del país en la segunda mitad del siglo XIX, el llamado Risorgimento ('resurgimiento'). Intelectuales 'orgánicos' a las reivindicaciones del Risorgimento, laicos, tendencialmente republicanos y de izquierdas, como De Sanctis y Carducci, se ensañaron especialmente con el Barroco y con Calderón. De Sanctis echó un anatema contra la literatura italiana del siglo XVII, identificado como el siglo de la Contrarreforma y la aceptación pasiva de las dominaciones extranjeras. Carducci a su vez arremetió contra Calderón, viendo en él al defensor de la Inquisición y de la monarquía absoluta. Lo que en ellos era condena ideológica, se transformó en el siglo XX, con Benedetto Croce, en una condena estética del Barroco (y de Calderón) como ejemplo de una literatura que, en lugar de arrancar de una inspiración poética sincera, se nutría de retórica y oficio (la «no poesía»)²⁶. Ni que decir tiene que esta condena ideológica y estética se basa en un conocimiento muy parcial de la obra calderoniana, debido a lo reducido del corpus de obras traducidas y representadas. Por otra parte, también en algunos especialistas prendió esta actitud en tiempos más recientes, como reacción a la apropiación ideológica que el franquismo hizo del teatro clásico, y sobre todo de Calderón. Un caso límite es el de la hispanista Rosa Rossi, cuya *Breve storia della letteratura spagnola*, publicada en 1992, omite por completo el teatro del Siglo de Oro. Los únicos autores del siglo XVII que menciona son Cervantes, Góngora, Quevedo y Lope, pero no el Lope dramaturgo sino el Lope poeta. Rosa Rossi dedica este libro a Carmelo Samonà, que había fallecido prematuramente dos años antes; un homenaje en cierto sentido paradójico, pues aunque también Samonà se consideraba hombre de izquierdas, sí que había dedicado una gran atención a Calderón, como he recordado muchas veces a lo largo de estas páginas.

4. No obstante estas resistencias y prejuicios difíciles de extirpar, me parece oportuno abrir la parte final de este trabajo con noticias más esperanzadoras.

²⁶ Un lúcido repaso de estas posturas y de sus premisas estéticas e ideológicas en Samonà [1990: 223-260].

Una es la reciente creación de un centro de estudios interuniversitario sobre las relaciones literarias entre Italia y la península ibérica en los siglos XVII y XVIII (ITIBER) que aglutina, además de hispanistas, a comparatistas y estudiosos de literatura italiana de más de veinte universidades de Italia²⁷. Se trata de un paso adelante importantísimo, tanto porque incrementa la investigación interdisciplinaria, como porque marca un alejamiento de las posturas de condena y desinterés determinadas por el juicio de Croce sobre el siglo XVII. Otra es el enorme interés que ha cundido en los últimos quince años entre los musicólogos por las raíces hispánicas de los *libretti* de óperas italianas del Seiscientos. Un interés que se ha afianzado a partir de una colaboración muy afortunada que mantuve a partir de 2008 con Lorenzo Bianconi, gran estudioso de dramaturgia musical, acerca de los posibles ecos calderonianos (además de lopescos) que entretejían los libretos escritos por Giacinto Andrea Cicognini para algunos de los melodramas más famosos de su tiempo: *Celio*, *Oronthea*, *Giasone*²⁸. A partir de ahí las colaboraciones con otros musicólogos de la escuela de Bianconi se fueron estrechando, produciendo el reconocimiento de un entramado de remites intertextuales que apuntaba siempre, en alguna medida, al teatro español del siglo XVII.

Fue precisamente al hilo de esta colaboración cuando se me impuso con evidencia lo necesaria que habría sido una base de datos que proporcionara a los usuarios interesados una documentación clara y completa sobre todas y cada una de las piezas de Calderón, con exclusión del teatro breve religioso (autos) y profano (entremeses y mojigangas). Por «documentación clara y completa» me refiero a los datos de bibliografía primaria y secundaria, incluyendo las traducciones y adaptaciones; a los datos sobre hipótesis de datación y sobre las formas métricas utilizadas; a los datos sobre ambientación cronológica y espacial (referida, claro está, al espacio dramático, el que crean las palabras de los personajes); a la propuesta de adscripción a un determinado género dramático. Toda esta información debería rematarse con una sinopsis argumental muy detallada, en la que se incluirían los principales motivos dramáticos que articulan la acción. Estos servirían para lanzar una búsqueda avanzada que, tirando del hilo de una situación tópica (pongamos por ejemplo un duelo, una dama tapada, un engaño del criado, etc.), permitiera recuperar todos los títulos que incluyen un determinado motivo. Con esta herramienta, se facilitarían las búsquedas de posibles intertextos en las investigaciones

²⁷ Más noticias en la página <<http://www.itiber.it/>>.

²⁸ La historia de esta colaboración y sus primeros resultados pueden leerse en Bianconi [2016]. También Antonucci-Bianconi [2013] y Antonucci [2013].

comparatistas a las que me he referido antes, protagonizadas a menudo por investigadores no hispanistas que no están en condiciones de leer en original una comedia completa de Calderón pero sí de comprender un resumen y una lista de motivos redactados en español. Finalmente, gracias a una financiación del Ministerio de la Universidad italiano en el marco de los proyectos PRIN, pude llevar a cabo, entre 2017 y 2020, la realización de esta base de datos, que se llama *Calderón Digital* y contiene 76 de las cerca de 120 fichas totales que se prevé redactar, cada una con su DOI²⁹.

No se le habrá escapado, a quienes ya conozcan el mundo de las herramientas digitales dedicadas al estudio del teatro áureo, que en muchos aspectos el diseño de *Calderón Digital* tal como lo he resumido se inspira en la pionera *Artelope*, dirigida por Joan Oleza desde la Universitat de València y en la que yo misma colaboré durante años. Con respecto a *Artelope*, la ficha-tipo de *Calderón Digital* añade una lista de todas las formas estróficas empleadas en la pieza reseñada y ofrece una sinopsis argumental mucho más detallada. El objetivo de esta sinopsis es el de permitir que el usuario perciba de inmediato los deslindes mayores de la obra: los cambios de forma métrica, los momentos de tablado vacío que coinciden con un cambio de cuadro (marcados por una línea continua), los momentos de tablado vacío que, al contrario, no pueden marcar un cambio de cuadro porque hay contigüidad, o hasta identidad, espacial y continuidad en la acción (marcados estos por una línea discontinua). Los espacios dramáticos se indican en negrita, para resaltarlos, y, cuando es posible, se indican asimismo las articulaciones temporales (que reflejan las consignadas en la sección anterior, titulada Personajes, espacio y tiempo).

En cuanto a la forma de dar cuenta de la acción dramática, el objetivo prioritario es que el usuario comprenda lo más claramente posible las articulaciones de la intriga; algo no siempre fácil, tratándose de un dramaturgo como Calderón, especialista en atar y desatar enredos sumamente complicados. Lo que se busca no es la síntesis a secas, que a menudo cancela nudos importantes de la acción haciendo ininteligible su desarrollo, sobre todo en las comedias donde el enredo es prioritario, sino la síntesis compaginada con la exhaustividad y la claridad, un cometido no fácil y que, por supuesto, cada autor de ficha interpreta a su manera.

Por si todo esto fuera poco, hay que destacar, en la sinopsis, los motivos recurrentes vinculados a un elemento simbólico, a un objeto con especial carga semántica, a una situación dramática, a un conflicto, a un tipo de relación inter-

²⁹ <http://calderondigital.tespasiglodeoro.it/>

personal, a valores sociales, a creencias religiosas... Es este uno de los retos mayores de *Calderón Digital*: dar cuenta de la red de motivos que articulan la inmensa máquina combinatoria que es el teatro calderoniano (como, en general, el teatro áureo), para facilitar investigaciones comparadas con otras dramaturgias, tanto españolas como de otras lenguas. En fase de búsqueda, el usuario puede introducir en un campo dedicado la palabra que considera más significativa del motivo o núcleo dramático que le interesa encontrar. Por ejemplo, una palabra clave como “amor” da como resultado un desplegable con muchas opciones entre las que elegir (Figura 1).

No me detendré ahora en las premisas metodológicas que nos han guiado en la definición de ‘motivo’ (algo que dista de ser unánime entre los estudiosos) y en la elaboración de la lista que preside a su inclusión en las sinopsis; ni en la investigación que está detrás del tipo de segmentación adoptado en las sinopsis o de la individuación del mapa de géneros y subgéneros que puede verse pulsando en el icono de información en el campo de búsqueda relativo a la propuesta de adscripción genérica. Remito para todo ello a un artículo [Antonucci, 2018] que se puede descargar desde el campo de búsqueda dedicado a los motivos, pulsando en el icono de informaciones, tal como se muestra en la Figura 2. Me parece necesario, en cambio, dedicar algunas palabras al significado de esta empresa en el contexto de la investigación italiana. Representa todo un éxito, a mi modo de ver, el hecho de que en la redacción de las fichas hayan colaborado colegas italianos que no son especialistas de Calderón, pero que aceptaron sumarse a la empresa y familiarizarse con las peculiaridades de la dramaturgia calderoniana (la lista de los autores se encuentra en el menú principal, bajo la voz «Equipo»). Además, el que la creación de esta herramienta haya sido posible en un contexto italiano, con dinero público italiano, es, en sí, un motivo de alegría y de esperanza en un futuro en el que sea posible superar los prejuicios anticalderonianos de los que he hablado. Más en general, si el conocimiento es el mejor antídoto contra los lugares comunes y las prevenciones, podrá afianzarse este conocimiento en el amplísimo abanico de información que *Calderón Digital* ofrece en acceso libre a cualquier usuario capaz de leer el castellano, como ya lo hace *Artelope* para el corpus dramático de Lope de Vega. Nunca dudamos de que la lengua de redacción debía ser el castellano, a pesar de ser italiano el proyecto: por el objeto de estudio, y pensando en que la información proporcionada va dirigida a usuarios, hispanistas o hispanoparlantes, de todo el mundo. A este respecto, es hora de recordar que, así como en la ideación de *Calderón Digital* ha estado muy presente la experiencia española de *Artelope*,

también entre los investigadores que han colaborado en la redacción de algunas fichas figuran personas egresadas de grupos de investigación españoles, señaladamente el GIC de Santiago de Compostela y la Universitat de València. *Calderón Digital* es, por lo tanto, un producto internacional, aun habiendo sido creado en Italia, y aspira a sumarse a ese conjunto de herramientas digitales que, sobre todo en España, se han venido ideando para facilitar el estudio del teatro áureo, muchas de las cuales se aglutinan ahora en *ASODAT*.

No se me escapa por tanto que el destinatario ideal de una base de datos como *Calderón Digital* no es el común de los lectores y lectoras italianos, cultos pero no hispanohablantes, en cuyo escaso conocimiento de Calderón radica la persistencia de los prejuicios de los que ya he hablado. Consciente de ello, cuando, habiendo ya emprendido la creación de *Calderón Digital*, el colega Antonio Gargano me propuso escribir una monografía sobre Calderón, en italiano, para una editorial de gran prestigio cultural como Salerno editrice, acepté encantada [Antonucci, 2020c]. Veía la posibilidad de verter en las páginas de esta monografía el incremento de conocimientos que la preparación, revisión y seguimiento de *Calderón Digital* me proporcionaría —y que de hecho me ha proporcionado—. Sobre todo, veía la posibilidad de ofrecer al lector italiano una imagen de Calderón más completa, novedosa y moderna, con la esperanza de que se llegara a apreciar la riqueza de su mundo dramático como se merece. Tras el breve perfil publicado por Meregalli en 1993, creo que la cultura italiana estaba necesitando una presentación más sustanciosa del teatro de Calderón, que afianzase su argumentación en los textos tratando de darles el máximo relieve, e insistiese no solo en la variedad de matices que presentan, aun dentro del mismo género o subgénero, sino en la gran modernidad de algunos de sus planteamientos. Este ha sido el norte de mi proyecto, en abierta discrepancia con las lecturas parciales e ideológicamente conservadoras de Calderón. No sé si la empresa ha tenido éxito, quizás todavía es pronto para decirlo, pero lo que puedo decir es que estoy satisfecha de haberlo intentado, y que sin el trabajo realizado para *Calderón Digital* no se me habría ocurrido acometerla.

TABLA 1

Para los datos completos de las traducciones remito a las referencias bibliográficas. El apellido que encabeza cada ítem es el del traductor. Los títulos de las obras calderonianas se ordenan según el número de traducciones y, segui-

damente, por orden alfabético; los autos se listan al final, también en orden alfabético.

- *La vida es sueño*: Marone [1920]; Bottoni [1927]; Gasparetti [1928]; **Mali-piero [1942]**; **Pavolini [1943]**; Orioli [1967]; **D'Amato [1980]**; **Cancelliere [1985]**; Puccini [2003]³⁰; Antonucci [2009].
- *El alcalde de Zalamea*: **Fleres [1906]**; Prampolini [1926]; Taliento [1930]; **Melani [1938]**; **Fontana [1989]**
- *El mágico prodigioso*: Ferrarin [1932], Carpani [2003]
- *El príncipe constante*: D'Annibale [1957], **Cancelliere [2001]**
- *A secreto agravo secreta venganza*: de Antonellis [2020]
- *Casa con dos puertas mala es de guardar*: Gasparetti [1966]
- *La devoción de la cruz*: Grosso [1957]
- *El médico de su honra y El pintor de su deshonra*: Gasparetti [1981]
- *El año santo de Roma*: Precht [2017]
- *El gran teatro del mundo*: Tentori Montalto [2011]³¹
- *El veneno y la triaca*: Greppi [1999]
- *La vida es sueño*, auto: Orioli [1967]

TABLA 2

El nombre que figura detrás de la ciudad y del año es el del director escénico o de la compañía teatral.

- *La vida es sueño* (Roma 1940, Corrado Pavolini; Florencia 1970, Roberto Guicciardini; Milán 1980, Enrico d'Amato; Palermo 1985, Pietro Carriglio; Palermo 1988, Orazio Costa Giovangigli; Milán 1985, Franco Branciaroli; Venecia 1991, Massimo Castri; Milán 2000, Luca Ronconi; Parma 2003, compañía Lenz-Rifrazioni; Roma 2009, Pierluigi Freddi)
- *El alcalde de Zalamea* (Roma 1906, Ugo Fleres; Nápoles 1958, Giulio Pacuvio; Vicenza 1974, Giuliano Merlo; Génova 1985, Marco Sciacaluga)

30 Esta traducción de Puccini es la misma que apareció en 1990 en el volumen dirigido por C. Samonà (ver nota 20).

31 Esta traducción de Tentori es la misma que apareció en 1990 en el volumen dirigido por C. Samonà (ver nota 20).

- *El gran teatro del mundo* (Orvieto 1950; Roma —Palazzo Lateranense— 1969, Andrea Camilleri; Vicenza 1988, Giorgio Marini)
- *El príncipe constante* (Milán 2001, Cesare Lievi; Prato 2002, Pierluigi Pieralli, 'Pier'Alli'; Parma 2006, compañía Lenz-Rifrazioni)
- *El mágico prodigioso* (Milán 1947, Giorgio Strehler; Parma 2004, compañía Lenz-Rifrazioni)
- *La devoción de la cruz* (Milán 1958, Franco Enriquez; Turín 1967, Gianfranco de Bosio)
- *Casa con dos puertas mala es de guardar* (Vicenza 1963, Alessandro Brissoni)
- *La hija del aire* (Florencia 1996, Roberto Guicciardini)
- *La devoción de la misa* (Florencia 1949, Gianfranco de Bosio)
- *La cena del rey Baltasar* (Perugia 1982, compañía Teatro dell'Arca)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTONUCCI, Fausta [2009]: P. Calderón de la Barca, *La vita è un sogno*, Venezia, Marsilio.
- [2013]: «*Altre trame, altri echi spagnoli nei drammi per musica di Cicognini: una strategia di scrittura*», en G. A. Cicognini y G. F. Apolloni - F. Cavalli y A. Stradella, *Il Novello Giasone*, ed. N. Usula, Milano, Ricordi, pp. xxiv-xxxiv.
- [2018]: «Una nueva herramienta para el estudio del teatro clásico español: *Calderón Digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón*», *Bulletin of the Comediantes*, 70: 1, pp. 79-95.
- [2020a]: «Calderón en Italia, en los siglos XVII-XIX: una consideración de conjunto», en *Calderón más allá de España: Traslados y transferencias culturales. XVIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón. Vercelli y Turín (Italia), 4-7 de julio de 2017*, ed. H. Ehrlicher, C. Grünngel, M. Trambaioli y L. Gentilli, Kassel, Edition Reichenberger, pp. 1-27.
- [2020b]: «La traducción del teatro áureo en Italia, desde el siglo XIX hasta nuestros días. Constantes y variables en la formación de un canon», en *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*, ed. C. Demattè, E. Maggi y M. Presotto, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, pp. 17-45.
- [2020c]: *Calderón de la Barca*, Roma, Salerno editrice.

- , y Lorenzo Bianconi [2013]: «Plotting the Myth of *Giasona*», en *Cavalli's Operas on the Modern Stage: Manuscript, Edition, Production*, ed. E. Rosand, Farnham, Ashgate, pp. 201-227.
- BOTTONI, Girolamo [1927]: P. Calderón de la Barca, *La vita è sogno*, Milano, C. Signorelli.
- CANCELLIERE, Enrica [1995]: P. Calderón de la Barca, *La vita è sogno*, Palermo, Edizioni della fondazione Andrea Biondo – Teatro stabile di Palermo (después, Palermo, Novecento, 2000).
- [2001]: P. Calderón de la Barca, *Il principe costante*, Palermo, Teatro Biondo.
- CARPANI, Daniela [2003]: P. Calderón de la Barca, *Il mago dei prodigi*, Torino, Einaudi.
- CATTANEO, Mariateresa [2000]: «Representaciones calderonianas en Italia en el siglo XX», en *Calderón en escena: siglo XX*, catálogo de la exposición dir. por J. M. Díez Borque y A. Peláez Martín, Madrid, Comunidad de Madrid, pp. 191-200.
- [2004]: «Teatro clásico español en la Italia de 2000», en *Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón. Congreso internacional (Madrid, mayo de 2003)*, ed. J. M. Díez Borque, J. Alcalá-Zamora, [Madrid], Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, pp. 223-231.
- COUDERC, Christophe [2012]: «L'adaptation de la *Comedia* et la question taxinomique», en *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or en France. De la traduction au transfert culturel*, ed. C. Couderc, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, pp. 85-100.
- CRIVELLARI, Daniele [2008]: «La recepción del teatro clásico español en Italia», en *Clásicos sin fronteras*, ed. J. Huerta Calvo, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 24. 1, pp. 189-249.
- D'AMATO, Enrico [1980]: P. Calderón de la Barca, *La vita è sogno*, Milano, Edizioni del Piccolo Teatro di Milano.
- D'ANNIBALE, Giuseppe [1957]: P. Calderón de la Barca, *Il principe costante*, Pescara, Edizioni Paoline.
- DE ANTONELLIS, Gianandrea [2020]: P. Calderón de la Barca, *A oltraggio segreto segreta vendetta*, Milano, Mimesis.
- FERRARIN, Antonio R. [1932]: P. Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*, Milano, Mondadori.

- FLERES, Ugo [1906]: «Un capolavoro del teatro spagnolo. *L'Alcalde di Zalamea*», *Nuova antologia di lettere, scienze ed arti*, Serie 5, 123, pp. 83-98.
- FONTANA, Luca [1985]: P. Calderón de la Barca, *L'alcalde di Zalamea*, Genova, Teatro di Genova (también: Torino, Einaudi, 1989).
- GASPARETTI, Antonio [1928]: P. Calderón de la Barca, *La vita è sogno*, Roma, Istituto C. Colombo.
- [1966]: P. Calderón de la Barca, *Casa con due porte mal si guarda*, Catania, Edizioni Paoline.
- [1981]: P. Calderón de la Barca, *Il medico del proprio onore. Il pittore del proprio disonore*, Milano, Rizzoli.
- GENTILI, Luciana [1991]: *Mito e spettacolo nel teatro cortigiano di Calderón de la Barca*, Roma, Bulzoni.
- GREPPI, Cesare [1999]: P. Calderón de la Barca, *Il veleno e l'antidoto*, Milano, SE.
- GROSSO, Pietro [1957]: P. Calderón de la Barca, *La devozione alla Croce*, Roma, GIELLE.
- MALIPIERO, Gian Francesco [1942]: *La vita è sogno: tre atti e quattro quadri da Calderon de la Barca*, libera riduzione e traduzione di G. F. M., Milano, Suvini Zerboni.
- MARCHANTE, Carmen [2002]: «Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y *scenari*», en *Calderón en Italia. La biblioteca Marucelliana Firenze*, ed. M. G. Profeti, Firenze, Alinea, pp. 43-93 [es versión revisada de un trabajo con el mismo título publicado en 1996].
- MARONE, Gherardo [1920]: P. Calderón de la Barca, *La vita è sogno*, Napoli, L'editrice italiana.
- MELANI, Raffaello [1938]: P. Calderón de la Barca, «*L'alcalde di Zalamea*, commedia in tre giornate», *Comoedia*, XX (10), pp. 541-556.
- MEREGALLI, Franco [1993]: *Introduzione a Calderón*, Bari, Laterza.
- ORIOLE, Luisa [1967]: P. Calderón de la Barca, *La vita è sogno. Il dramma e l'«auto sacramental»*, Milano, Adelphi.
- PAVOLINI, Corrado [1943]: P. Calderón de la Barca, *La vita è un sogno: dramma in tre atti e sette quadri*, trad. C. Pavolini, G. Pacuvio, C. Vico Lodovici, Torino, Il dramma-SET.
- PRAMPOLINI, Giacomo [1926]: P. Calderón de la Barca, *L'alcalde di Zalamea, dramma in tre giornate*, Milano, Alpes.
- PRECHT, Raoul [2017]: P. Calderón de la Barca, *L'anno santo di Roma*, Roma, La camera verde.

- PROFETI, Maria Grazia [2007]: «Gozzi ‘riedifica’ Calderón: *Le due notti affannose*», en «*Con gracia y agudeza*». *Studi offerti a Pina Ledda*, ed. A. Paba, Roma, Aracne, pp. 185-202.
- [2009]: «*Eco e Narciso* tra Calderón e Gozzi», en *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, ed. M. G. Profeti, Firenze, Alinea, pp. 225-245.
- [2011]: «Calderón en las reescrituras de Gozzi», en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermánico sobre Calderón (Wroclaw, 14-18 de julio de 2008)*, ed. M. Tietz y G. Arnscheidt, en colaboración con B. Baczyńska, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, pp. 415-434.
- [2016]: «Percorsi teatrali tra Spagna e Italia», en *La Comedia Nueva e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, ed. F. Antonucci y A. Tedesco, Firenze, Olschki, pp. 15-28.
- PUCCHINI, Dario [2003], P. Calderón de la Barca, *La vita è sogno*, Milano, Garzanti.
- ROGAI, Silvia [2013]: «Tradurre a capello». Una traduzione ottocentesca di *Entre bobos anda el juego*, *Orillas* 2, pp. 1-21. <http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_2/13Rogai_anclas.pdf>
- ROSSI, Rosa [1992]: *Breve storia della letteratura spagnola*, Milano, Rizzoli.
- SAMONÀ, Carmelo [1990]: *Ippogrifo violento. Studi su Calderón, Lope e Tirso*, Milano, Garzanti.
- SCANNAPIECO, Anna [2011]: «La riflessione sulle ‘commedie spagnole’ negli scritti di teoria teatrale e nelle prefazioni», en *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche. Il teatro ‘spagnolesco’ di Carlo Gozzi*, ed. J. Gutiérrez Carou, Venezia, lineadacqua, pp. 31-43.
- SCANNAPIECO, Anna [2013]: Carlo Gozzi, *Manifesto del Conte Carlo Gozzi dedicato a’ Magnifici Signori Giornalisti, Prefattori, Romanzieri, Pubblicatori di Manifesti, e Fogliuolantisti dell’Adria*, en Id., *Ragionamento ingenuo. Dai “preamboli” all’Appendice*. *Scritti di teoria teatrale*, ed. A. Scannapieco, Venezia, Marsilio, pp. 267-340.
- SCARAMUZZA, Mariarosa [2010]: «Milán 1838: *La aurora en Copacabana* traducida por Pietro Monti», *Anuario calderoniano* 3, pp. 333-348.
- SULLIVAN, Henry W. [1998]: *El Calderón alemán. Recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*, trad. esp. del original inglés de 1983, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.
- TALIENTO, Elena [1930]: P. Calderón de la Barca, *El Alcalde de Zalamea*, Milano, Soc. An. Ed. Dante Alighieri.

- TEJERINA, Belén [1996]: «*El alcalde de Zalamea* de Pietro Andolfati: una traducción postrevolucionaria y neoclásica», en *Tradurre riscrivere mettere in scena*, ed. M. G. Profeti, Firenze, Alinea, pp. 211-240.
- TENTORI MONTALTO, Francesco [2011]: P. Calderón de la Barca, *Il gran teatro del mondo*, Milano, Garzanti.
- UNFER LUKOSCHICK, Rita [1997]: «Elisabetta Caminer Turra (1751-1796). Una letterata veneta per l'Europa», *Atti Accademia Roveretana degli Agiati* serie VII, vol. VII A, pp. 215-251.
- VUELTA GARCÍA, Salomé [2020a]: «Calderón en el teatro italiano de los siglos XVII y XVIII: *Casa con dos puertas mala es de guardar*», en *Calderón más allá de España: Traslados y transferencias culturales, XVIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón. Vercelli y Turín (Italia), 4-7 de julio de 2017*, ed. H. Ehrlicher, C. Grünagel, M. Trambaioli, L. Gentilli, Kassel, Edition Reichenberger, pp. 413-433.
- [2020b]: «El teatro del Siglo de Oro en el fondo Orsi de la Biblioteca Estense de Módena», en *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, ed. F. Antonucci y S. Vuelta García, Firenze, FUP, pp. 399-420.

Género y sinopsis

Elegir en el desplegable para ver los campos de cada sección

Propuesta de adscripción genérica

Propuesta de adscripción genérica secundaria

Motivos

amor

Sinopsis

RESET BUSQUEDA

B1. Amor correspondido
 B55. Amor obstaculizado por las leyes del honor y del matrimonio
 B2. Amor no correspondido
 B51. Amor obstaculizado por oposición de la-s familia-s
 B3. Amor a primera vista
 B10. Rechazo del amor
 C1. Amistad en conflicto con el amor
 B56. Amor obstaculizado por diferencias sociales o económicas
 B53. Amor obstaculizado por la rivalidad de un poderoso

CALDERÓN DIGITAL
 BASE DE DATOS, ARGUMENTOS Y
 MOTIVOS DEL TEATRO DE CALDERÓN

Inicio Equipo El proyecto Búsqueda avanzada Listado

Figura 1. Búsqueda de motivos en la sección de Búsqueda avanzada de *Calderón Digital*.

Género y sinopsis ▼

Elegir en el desplegable para ver los campos de cada sección

Propuesta de adscripción genérica ⓘ

Propuesta de adscripción genérica secundaria

Motivos ⓘ

Sinopsis ⓘ

RESET BUSCAR

Basta con empezar a escribir una palabra en el campo de búsqueda, y una función de *autocomplete* mostrará los motivos que se han reseñado que contengan esa palabra. Para una lista completa de los motivos reseñados pulsar [aquí](#). Para las premisas metodológicas que nos han guiado, ver el artículo de Fausta Antonucci, 'Una nueva herramienta para el estudio del teatro clásico español: *Calderón Digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón*', *Bulletin of the Comediantes*, 70:1, 2018, pp. 79-95.

Figura 2. Burbuja informativa en la sección de Búsqueda avanzada de *Calderón Digital*, desde la que se puede descargar el artículo sobre las premisas metodológicas de la Base de datos [Antonucci, 2018].

LA REPRESENTACIÓN DE *EL GRAN TEATRO DEL MUNDO* DE CALDERÓN EN EISIEDELN (SUIZA)

Santiago Fernández Mosquera

GRUPO DE INVESTIGACIÓN CALDERÓN
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
Orcid 0000-0003-2177-3072

En un artículo publicado por Azorín en *La Prensa* de Buenos Aires el 14 de diciembre de 1930, titulado «Teatro y pueblo» (editado posteriormente en *Escena y sala*) el escritor ya hacía referencia, recogiendo la reseña de otro periódico local, a la reacción del público ante la representación de *El gran teatro del mundo*:

¿Qué es lo que se está representando? ¿Una comedia de Lope de Vega? ¿Un auto de Calderón de la Barca? En la abadía de Eisiedeln, allá en Suiza, abadía famosa por su belleza barroca, al escribir estas líneas, el auto de Calderón titulado «El gran teatro del mundo». Y se representa delante de la iglesia, tal como hemos imaginado esta representación en un pueblecito de la provincia de Alicante, que puede ser Petrel. [...] «En Suiza como en Bélgica –dice un periódico– profesionales del teatro, actores, directores de escena, críticos, que asistían a las representaciones, quedaron maravillados del drama que se desarrollaba ante ellos, de su profundidad, de su valor técnico y del arte lleno de fe de los actores que encarnaban los personajes»: ¡Qué éxito para nuestro don Pedro Calderón de la Barca! ¡Dos veces por semana su auto «El gran teatro del mundo» representado delante de la iglesia barroca de Eisiedeln! [1930: 147-148].

Esta cita de Azorín, cercana a la representación que hoy explicaremos, muestra el impacto del inicio de esta tradición que, a pesar de pervivir casi cien años, parece haber sido minusvalorada por los estudiosos de la recepción europea de Calderón en nuestros días.

La recepción de Calderón y del teatro del Siglo de Oro en los países de habla alemana está largamente estudiada por colegas mucho mejor preparados para analizar esa influencia, especialmente aquellos hispanistas cuya primera lengua es el alemán y que conocen profundamente ambas historias literarias o también por una nueva generación representada por Irene Pacheco a quien agradezco desde ahora su ayuda.

No pretendo, por lo tanto, acercarme ni de lejos a esto porque ni tengo capacidad, ni conocimiento, ni afición. Por otra parte, también en estas mismas jornadas anteriores se ha hablado mucho y bien sobre ese asunto, como no podía ser de otra forma en una historia crítica tan rica y extensa como es la generada por estos encuentros. Mi objetivo hoy es más humilde: dar a conocer, en un ambiente teatral como Almagro, una tradición de representación calderoniana en un contexto de habla alemana y que nace de la fuerte presencia de la idea de Calderón persistente aún en la Alemania, Austria y Suiza de entreguerras.

Existe una amplísima bibliografía que abarca toda la creación crítica y literaria alemana desde el siglo XVIII hasta incluso el siglo XXI que se amplía constantemente con las reflexiones concienzudas, eruditas y exactas de aquellos que han estudiado y estudian el fenómeno de la recepción alemana de Calderón y la construcción de una imagen del poeta y en ocasiones de todo el teatro áureo¹. Además de los clásicos trabajos que ya tenemos en mente, conviene subrayar el reciente repaso que Manfred Tietz realiza de la situación del teatro del Siglo de Oro en Alemania en donde nos recuerda que antes de la llamativa explosión romántica de la deificación calderoniana, la presencia del teatro español ya era una realidad. En dicho trabajo, publicado por Fausta Antonucci y Salomé Vuelta, afirma Tietz:

hubo un proceso de recepción del teatro áureo mucho antes del Romanticismo, pero un proceso muy sui generis que se manifiesta durante bastante tiempo en debates teóricos y de erudición filológica mucho antes de establecerse también

¹ Recordemos, a título de ejemplo, los trabajos más significativos para nuestro asunto: H. Sullivan [1998] y Tietz [2020], además de los indispensables hispanistas suizos que se citarán a lo largo del trabajo.

en el mundo real de los escenarios del teatro alemán de la época. [Tietz, 2020: 77]²

Al tiempo, también convenga relativizar la importancia del teatro español y de Calderón en la configuración del romanticismo alemán, para lo que recordaremos de nuevo las palabras del profesor Tietz en el importante artículo ya citado:

Los jóvenes autores románticos, mucho antes de entrar en contacto con la literatura española, con Cervantes o Calderón, habían desarrollado una nueva estética que constituía una ruptura total con la concepción racionalista del arte y de la literatura de la Ilustración y la estética de las reglas del Neoclasicismo [Tietz, 2020: 97].

En ese proceso no siempre tan uniforme, sí que se dibujó, especialmente a comienzos del siglo XIX, una influencia binaria que tal vez aún permanezca en la cultura literaria alemana:

dos caminos básicamente distintos que corresponden a las «dos Alemanias» que coexistían en el siglo XIX y en gran parte del siglo XX. Por una parte, hay la Alemania católica cuyo punto de referencia permanente en el teatro áureo eran (y siguen siendo) las obras teatrales de Calderón, y más específicamente sus comedias filosófico-religiosas y sus autos sacramentales. Por otra parte, está la Alemania protestante cuyo punto de referencia eran las obras de Lope de Vega, y más bien sus comedias profanas [Tietz, 2008: 110].

Será importante señalarlo porque, la anécdota que supone la idea inicial de representar a Calderón en un pequeño pueblo suizo en el año 1924 reside, en un primer momento, en la tradición teatral popular y culta de los países de habla alemana, pero en un segundo, se asienta sobre la presencia del Calderón más católico aún vigente a principios del siglo XX.

En cualquier caso, el origen de la representación en Einsiedeln arranca abiertamente de la presencia todavía viva de un Calderón postromántico y católi-

² Y, por cierto, tampoco no debemos olvidar que en ese proceso antes estaba la literatura inglesa e italiana: «En esta búsqueda se encontraron, ellos también, primero con la literatura inglesa – especialmente con Shakespeare –, algo más tarde con la literatura italiana – con Dante – y más o menos al mismo tiempo con la literatura áurea española – particularmente con Lope de Vega, Cervantes y Calderón» [Tietz, 2020: 98].

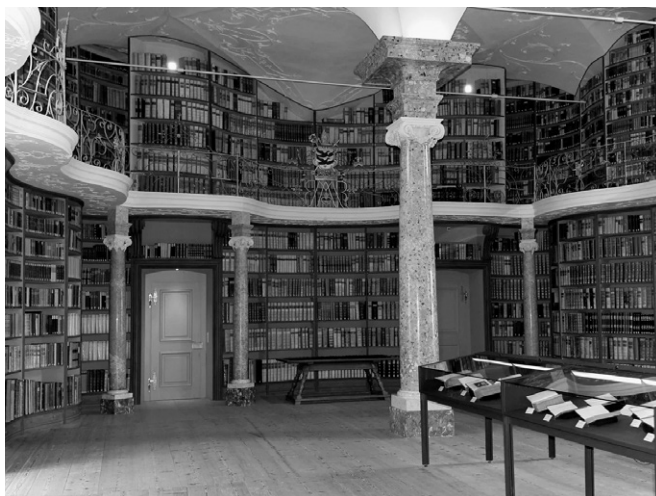
co cuando ya había perdido el empuje de principios del siglo XIX. Y ese origen se puede situar más dentro la tradición austríaca que estrictamente alemana porque Viena tuvo ya en vida del propio Calderón un protagonismo llamativo sin parangón en Alemania o Suiza. De hecho, y ya se puede adelantar, la chispa inicial de la representación suiza se vincula directamente con el proyecto de Hugo von Hofmannsthal, en su *Das Salzburger Grosse Welttheater* de 1921 como veremos más adelante [Siebenmann, 1982: 295]³.

Pero ¿dónde y cómo es Einsiedeln? Se trata de una pequeña ciudad dentro del corazón de Suiza, de unos 15.000 habitantes, que debe su fundación al eremita Meinrad quien se estableció en este lugar ya en el siglo IX. De hecho, el vocablo alemán *Einsiedler* significa «ermita». La popularidad del lugar tiene su origen en la devoción mariana a la Virgen Negra, Nuestra Señora de Einsiedeln, fundada en el año 934, que se mantiene muy viva y arrastra un buen número de peregrinos a su celebración.



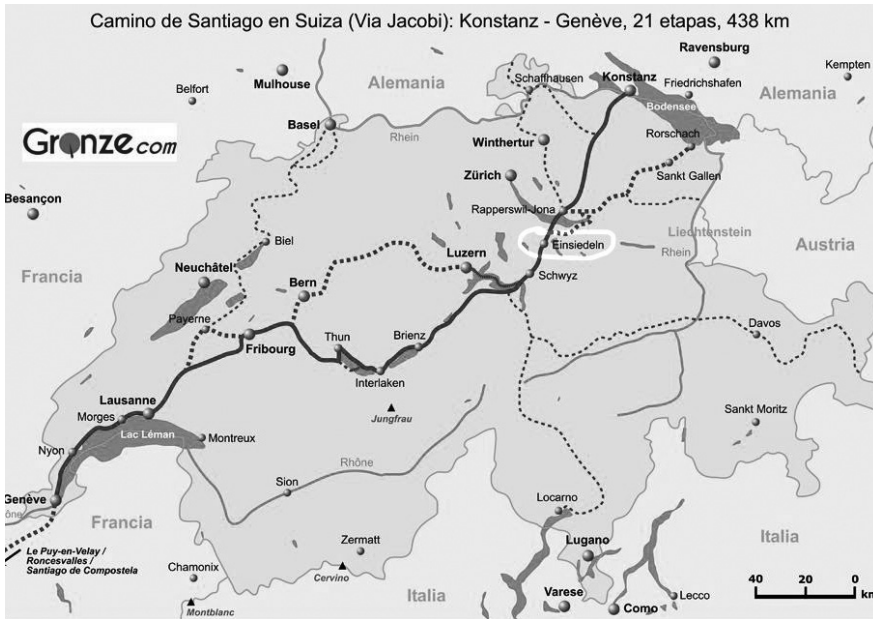
³ «Es evidente que fueron las mismas circunstancias culturales, las mismas inquietudes espirituales de la primera posguerra que, tanto en Salzburgo como en Einsiedeln, causaron las conocidas reproducciones de Calderón» [Siebenmann, 1982: 295].

Esta devoción popular favoreció el establecimiento de una importante comunidad benedictina que impulsó la construcción de la abadía la cual no solo asentó el valor religioso del lugar, sino también el cultural y artístico, ya que en ella, sobre todo desde su construcción final (la última gran renovación data de los primeros años del XVIII), se cuenta con una importantísima biblioteca y fomentó desde su fundación actividades educativas y culturales de primer orden.

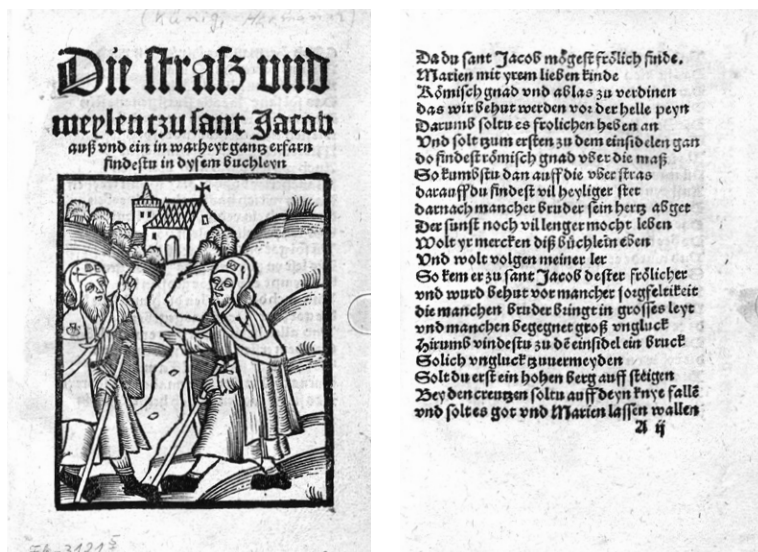


Añádase a esto un factor determinante de la consolidación de esta devoción e importancia social y religiosa: Einsiedeln es una etapa importante del Camino de Santiago. (Por cierto, en Einsiedeln nació Paracelso, hijo de un curandero que atendía a los peregrinos del camino). Así lo afirma el hispanista suizo G. Siebenmann:

Esta popularidad de Einsiedeln se explica en parte por su inclusión en la extensa red de caminos de peregrinación hacia Santiago de Compostela. En efecto, las ramas centroeuropeas y orientales de los bien organizados itinerarios compostelanos solían llevar a los peregrinos desde los países escandinavos, eslavos o germánicos por Constanza y Zúrich a Einsiedeln, prosiguiéndose luego la ruta por Friburgo y Ginebra hacia Lyon y el Pirineo. [1982: 292]



De hecho, una de las primeras, si no la primera, de las guías de peregrino del ámbito alemán del año 1495, Hermann König von Vach, *Die Walfart und Strass zu sant Jacob*, recoge una alusión muy directa sobre la importancia de esta etapa. En realidad, es la primera etapa con la que comienza el camino propuesto por Hermann König:



Por esto iniciarás el camino con alegría
y te dirigirás primero a Einsiedel.
Allí encontraras indulgencias romanas en sobreabundancia.
(vv. 27-29)

Sirva este temprano ejemplo para demostrar que la vinculación de Einsiedeln con el Camino de Santiago viene de lejos y que ha sido históricamente una circunstancia que favoreció el éxito y la popularidad de la devoción mariana y también de la riqueza de todo tipo que el camino y la abadía trajeron al lugar.

Como ya señalamos, la abadía benedictina es otro de los elementos esenciales en esta tradición calderoniana suiza y, de hecho, protagoniza la anécdota de inicio de este festival ya en el siglo XX. Existe cierta polémica sobre quién está detrás de la primera organización de las representaciones de Einsiedeln. Pero está claro que tres personas tuvieron un especial protagonismo compartido: Linus Birchler, historiador del arte local, el entonces recién elegido abad de Einsiedeln, Ignaz Staub, y el actor y dramaturgo Peter Erkelenz, quien estuvo de visita en Einsiedeln en junio de 1924⁴. Tal vez desde los primeros momentos se constataron algunos recelos entre ellos, algo que ha tenido reflejo en los estudios posteriores.

⁴ Peter Erkelenz se autoproclamó el «künstlerischer Leiter der deutschen Calderón-Gesellschaft» (el director artístico de la compañía alemana calderonista) [Delta

Parece que mientras que las personas directamente vinculadas con Einsiedeln (en particular el propio Birchler y la estudiosa Detta Kälin más cercanamente) vindican la paternidad de la idea, estudiosos como G. Siebenmann [1982: 296] se inclinan por el protagonismo del hombre de teatro Peter Erkelenz. En cualquier caso, todos coinciden en el «marco incomparable» que la abadía, su plaza y su escalinata suponen para la representación teatral.

Imágenes de la Abadía y su gran atrio y escalinata.



Kälin, 2013: 40]. Erkelenz afirmó que había sido propuesta suya, porque era quien mejor conocía al dramaturgo español, mientras que Birchler, en una carta de 1938, escribió que había sido él quien «vor meinem Doktorat [1924] die Idee der Spiele ausführlich entwickelt» (antes de mi doctorado ya había desarrollado con detalle la idea de las representaciones) y nombraba a Erkelenz «den abgebauten Komiker Erkelenz» (debilitado cómico Erkelenz) que «ganz zufällig auftauchte» (apareció totalmente de casualidad) [*apud* Detta Kälin, 2013: 41].



Más allá de los anecdóticos protagonismos personales, la idea de la representación se asienta sobre la sólida base de la historia del lugar. Así lo también lo justifica de nuevo Siebenmann:

El brote de una nueva tradición calderoniana en Einsiedeln, a partir de 1924, no se explicaría sin la antigua costumbre –entre religioso-cultural y popular– que tuvieron las representaciones dramáticas en dicha región. En las crónicas se hallan rastros de representaciones dramáticas en el monasterio que se remontan hasta los siglos XI y XII. [1982: 292]

La larga tradición teatral del lugar, resumida por el hispanista suizo, deja claro que, aunque el comienzo de la representación de *El gran teatro* pueda parecer anecdótica, se fundamenta sobre unas bases religiosas, culturales y populares, muy arraigadas en Einsiedeln⁵.

Por otra parte, la situación histórica y cultural del momento también era de lo más propicia. En los veinte primeros años del siglo pasado, el resurgimiento del teatro sacro en Europa era una realidad muy llamativa y, por lo tanto, la po-

⁵ «En resumen, hubo, pues, en Einsiedeln una tradición religiosa ligada con el origen del lugar y con las peregrinaciones marianas, otra tradición del teatro escolar en el monasterio de benedictinos y, por otra parte, una tradición popular arraigada sí, pero en ningún sentido sobresaliente, ni más ni menos ambiciosa que en otros lugares de Suiza» [Siebenmann, 1982: 294]. Sobre la tradición teatral eclesiástica en Einsiedeln, véanse W. Kälin [1991: 8-16] y D. Kälin [2013: 25- 40].

pularidad de *El gran teatro del mundo* en Alemania y su área de influencia estaba justificada. Lo subraya Dietrich Briesemeister:

El éxito formidable del *Gran Teatro de Mundo* en territorios alemanes se sitúa en el contexto europeo de un impulso de renovación espiritual y artística que se manifiesta, entre otras cosas, en el resurgimiento del teatro religioso (seudo) litúrgico y de los festivales de teatro sacro antes y después de la Primera Guerra Mundial. [Briesemeister, 2003: 10]

Se mantienen también, a la par que los espectáculos de corte wagneriano, la fuerte tradición en Austria, Baviera y Suiza de representaciones religiosas de tradición popular organizadas por cofradías y otras organizaciones de raigambre medieval. De ese contexto tan favorable surge la representación.

Podemos preguntarnos por qué es elegido, en concreto, Calderón y *El gran teatro del mundo*. El ambiente cultural y social ya era proclive. Detta Kälin [2013: 41] justifica la decisión por la necesidad de encontrar una pieza que integrase todas las ideologías y proporcionase un sentido unitario a la nación suiza⁶, una justificación un tanto circunstancial con un vago acento nacionalista a la que añade más verosímilmente la existencia de cierta tradición calderoniana en el lugar ya que la primera vez que se representó en Einsiedeln un drama de Calderón fue en 1919, cuando se escenificó *La cena del rey Baltasar*, *Das Nachtmahl des Balthasar*. A raíz de este dato, afirma Detta Kälin que «En Einsiedeln ya se conocía a Calderón años antes de la primera representación del *Welttheater*»⁷. La pieza *La cena del rey Baltasar*, según indica Detta Kälin [2013: 37], se pondrá en escena de nuevo en 1959 bajo la dirección de Kohlund.

⁶ «und wenn am Schluss des Spieles alle miteinander, Katholiken und Reformierte, Gläubige und Weltkinder, das “Grosser Gott, wir loben dich” singen, so ist das Symbol für das, was durch dieses Spiel sich ereignet: ein “sich finden” aller Eidgenossen (confederados) vor der Grösse Gottes, die in diesem Spiel so bezwingenden (vencedora) Ausdruck gewinnt» [apud Detta Kälin, 2013: 41]. Y al final de la pieza, que todos cantasen juntos el padre nuestro, tanto católicos como protestantes, creyentes y niños. Esto sería un símbolo de lo que se ha logrado con esta representación: un «encontrarse» todos los confederados ante la grandeza de Dios, que en esta obra aparece como vencedor.

⁷ «man in Einsiedeln Calderón schon einige Jahre vor der ersten Welttheater-Aufführung kannte, zumindest im Kloster» [2013: 37]. En Einsiedeln ya se conocía a Calderón años antes de la primera representación del *Welttheater*.

Súmese a estas circunstancias internas, otra esencial: el nacimiento casi coetáneo de lo que hoy conocemos como *Salzburger Festspiele*, el Festival de Salzburgo, que tiene su origen en 1917, el cual añade, a la contextualización europea señalada, el gusto y la localización en un ambiente barroco y el sustrato religioso cultural benedictino de la ciudad, otra importante coincidencia con Einsiedeln. Sin embargo, lo que resulta más interesante a nuestro propósito es el protagonismo calderoniano del inicio de estas primeras representaciones.

Recientemente, Folke Gernert [2019: 336] inscribe la primera representación de *El gran teatro del mundo* en Einsiedeln en el contexto de reteatralización del barroco de comienzos del siglo XX, que «Habla de la valoración del evento performativo frente al texto, hace la festividad teatral barroca de nuevo muy interesante para la Vanguardia»⁸. Este renovado interés por el auto sacramental en cuanto a su potencial escénico que le viene dado desde su condición de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total en tanto armonía de música, luz, sonido, color...) se manifiesta en lengua alemana primero en Salzburgo en 1922, con *Das salzburger grosse Welttheater*, la adaptación de Hoffmannsthal del auto de Calderón como ya se ha señalado.

También G. Siebenmann [Bemerkungen, 1989: 168], confirma que el proyecto de Hofmannsthal en Salzburgo influyó directamente en el nacimiento de la tradición del *Welttheater* de Einsiedeln, porque ambos eventos compartían un trasfondo común en la «búsqueda apasionada de nuevas formas (por ejemplo, en la vanguardia histórica, en el expresionismo alemán) y de nuevos contenidos que expresasen el espíritu de la época en Europa»⁹. Por eso, señala Siebenmann:

se puede afirmar con seguridad que, sin embargo, en Einsiedeln no habría surgido esa fiebre por las representaciones si no hubiera sido porque en Salzburgo en el año 1920 se escenificó el *Jedermann* de Hugo von Hofmannsthal. [1989: 168]¹⁰

⁸ Folke Gernert [2019: 336] «sprich die Aufwertung des performativen Geschehens gegenüber dem Text, macht das barocke Theaterfest für die Avantgarde wieder interessant».

⁹ Siebenmann [Bemerkungen, 1989: 168] «leidenschaftliche Suche nach neuen Formen (z. B. in den historischen Avantgarden, im deutschen Expressionismus) und nach neuen Inhalten Ausdruck des Zeitgeistes in Europa».

¹⁰ Einsiedeln jedoch, so darf man sicher behaupten, wäre von Fespielfieber sicher nicht ergriffen worden, wenn nicht in Salzburg im Jahre 1920 der *Jedermann* von Hugo von Hofmannsthal aufgeführt worden wäre [1989: 168].

Sobre este aspecto añade Siebenmann: «es evidente que fueron las mismas circunstancias culturales, las mismas inquietudes espirituales de la primera postguerra que, tanto en Salzburgo como en Einsiedeln causaron las conocidas reproducciones de obras de Calderón» [Siebenmann, *Actas*, 1983: 1445]. El gran investigador del Calderón alemán, H. Sullivan [1998: 375], también hace referencia a este resurgimiento común del interés por los autos calderonianos en Alemania en las primeras décadas del siglo XX debido «en parte al expresionismo y a la desilusión gradual con el materialismo del siglo XIX»¹¹.

Con todos ellos coincide por su parte y como no podía ser de otra manera, Detta Kälin [2013: 41], quien también subraya el parentesco del *Welttheater* de Einsiedeln con el proyecto de Salzburgo:

Las representaciones de Einsiedeln han sido, desde su inicio, lo que habrían podido ser las de Salzburgo: representaciones de culto y por eso eventos litúrgicos en primera línea, y, después, obras de arte¹².

El festival de Salzburgo fue promovido por Max Reinhardt, el famoso director teatral, el compositor Richard Strauss y el gran poeta austríaco Hugo von Hofmannsthal. Este último ya estaba trabajando desde 1918 en *El gran teatro del mundo* y preparaba una nueva traducción. Su libre versión fue representada en 1921 con el título de *Salzburger Grosses Welttheater*, tradición que mantiene su vigencia actual. El cambio de título parece algo necesario porque la «traducción» que hace von Hofmannsthal es muy libre y no exenta de controversias interpretativas e ideológicas¹³. De hecho, son muy significativas, aunque tal vez un tanto hiperbólicas, sus propias palabras en el breve prólogo a la edición:

¹¹ Y da cuenta de varias [Sullivan, 1998: 376] refundiciones de *El gran teatro del mundo* en alemán de esta época, paralelas a las de Einsiedeln y el de Salzburgo: Shuler (1919), Mayr-Frich (1922), Schorn (1926), Häne (1941). La última, de 1942, es de Wilhelm von Schoz, se titula *Das deutsche grosse Welttheater (El gran teatro alemán del mundo)* y es de ideología nazi.

¹² Die Einsiedler Spiele sind von Anfang an gewesen, was die Salzburger Spiele hätten sein oder werden können: kultische Spiele und darum in erster Linie Gottesdienst und erst hernach Werke der Kunst [*apud* Detta Kälin, 2013: 41].

¹³ «Desde 1918 Hofmannsthal se había dedicado a estudiar intensamente el auto sacramental *El Gran Teatro del Mundo*. El fruto de esta reflexión es un drama concebido y construido en torno a la figura del Pobre (Mendigo) que en la última versión de Thomas Hürlimann se transformará en Miseria. El Mendigo ya no es la figura pasiva y resignada de los misterios, tan poco el pobre del Evangelio que goza de la promesa salvífica en el más

Todo el mundo sabe que Calderón escribió un drama titulado *El gran teatro del mundo*. Mi *Grosse Welttheater* toma de aquél la metáfora fundamental: la idea de que el mundo construye un tablado, en el que los hombres desempeñan los papeles que les ha asignado Dios; toma además el título de la obra y los nombres de los personajes que representan a la humanidad. Pero fuera de eso, nada¹⁴. [Sáez, 1981: 90]

Sin embargo, lo que nos interesa ahora no es la famosa versión del gran poeta austríaco, sino lo que supuso: fue precisamente esta iniciativa la que se quiso imitar —tal vez no expresamente—, en Einsiedeln, aunque otorgándole un valor religioso más ortodoxo, también político, y con un seguimiento más fiel al texto calderoniano.

Un primer elemento ya auspiciaba un punto común: el espacio escénico. Ambas ciudades tenían un escenario parecido: la colegiata¹⁵. Esta es la Colegiata de Salzburgo que recuerda a la ya vista de Einsiedeln

allá. A pesar de ser marginado, es un mendigo activo que aspira a ocupar el lugar en la sociedad a que cree tener derecho. Representa, pues, la sublevación contra el orden establecido. El destino del pobre fue la piedra de escándalo para Hofmannsthal, profundamente conservador. El pobre representa la Izquierda política que el poeta asocia con los graves problemas sociales de la posguerra: revolución, subversión, anarquismo, paro, injusticia y proletariado que amenazan a Europa» [Briesemeister, 2003: 11].

Desde un punto de vista más textual, la versión de Hofmannsthal contiene muchísimas más y diferentes acotaciones, desaparece la polimetría y la retórica barroca, mezcla prosa y poesía (en ritmos yámbicos mientras que el Calderón de Schlegel eran trocaicos), usa el endecasílabo, introduce nuevos personajes (en ocasiones con caracterización lingüística), incluye las polémicas referencias al contexto socio-político del momento, utiliza variedades dialectales con función caracterizadora de los personajes, etc. Es decir, se justifica perfectamente el cambio del título que propone el poeta austríaco. Se trata de una versión, y libre, y no de una traducción.

Para un análisis más pormenorizado, véase el trabajo de Jens Dietrich, *Calderons Einfluss auf Hugo von Hofmannsthal*, 1999, <https://www.grin.com/document/96002>; José Miguel Sáez (1983) Y por supuesto el clásico de Egon Schwarz, *Hofmannsthal und Calderón* de 1962 quien le dedica un capítulo a esta versión [1992: 64- 91]. También puede consultarse, en español, Luis C. Fuentealba Weber [1939: 299-343] su artículo «*El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca y das *Salzburger Grosse Welttheater* de Hugo Von Hofmannsthal».

¹⁴ Apud Sáez [1981: 90] de quien también es la traducción.

¹⁵ «El escenario de la función teatral sigue siendo la Colegiata en el centro de la ciudad de Salisburgo, un marco monumental, donde, al igual que en la plaza de la basílica de Einsiedeln, la arquitectura de la iglesia barroca con su magnífica fachada y la grandiosa escalinata, se conju-



gan de forma insólita y genial con el texto y su mensaje, la música y la coreografía para ofrecer un espectáculo total» [Briesemeister, 2003: 11].

En realidad, este será, salvo el contexto cercano, casi el único elemento compartido ya que ni los medios, ni la intención y, sobre todo, el texto base fueron coincidentes en las representaciones austríacas y suizas, con otro elemento diferenciador: la espléndida plaza de la abadía de Einsiedeln que favorece la representación. La elección del atrio de la abadía entroncaba con las grandes puestas en escena al aire libre entendidas como éxitos culturales nacionales en Suiza y, por otro lado, se simbolizaba con ello una fusión del pueblo y la religión. Pero, además de esto, como indica Fiona Gruber [en Kälin, 2013: 45], la plaza del convento era un escenario ideal para la obra de Calderón en la medida en la que permitía una presentación visual de la dialéctica alrededor de la que gira la pieza gracias a las extensas escaleras que dividían en dos el espacio escénico: la parte de arriba quedaba reservada a la esfera celestial, mientras que la de abajo se correspondía con el plano terrenal:

La plazoleta del convento se muestra como escenario ideal para *El gran teatro del mundo* de Calderón, ya que, en esta pieza, la trama funciona dialécticamente entre el aquí y el más allá, y esta dialéctica encuentra su correspondencia escénica en la plaza del convento dividida en dos partes gracias a la escalera. [Gruber en Kälin, 2013: 45]¹⁶

Fiona Gruber [en Detta Kälin, 2013: 45] señala que, en esta disposición dual del escenario a partir de la escalera que propuso Erkelenz y mantuvieron Birchler, Eberle y Kohlund, se destacaba «Lo pomposo del ámbito celestial»¹⁷. En especial, el trono del Meister (Autor) parecía el palco de un rey (Königsloge), que adquiriría mayor espectacularidad al sumarle lo ostentoso de la fachada barroca del convento que tenía tras de sí. Birchler [Gruber en Detta Kälin, 2013: 46] subrayaba el efecto de la fachada en el espectador:

Birchler cree que la fachada del convento tiene un efecto religioso decisivo en el espectador, porque nadie puede escaparse de este sentimiento en parte inconsciente, que provoca el hecho de que al fondo de la representación descansen una iglesia, un convento, lugar de peregrinación, con una tradición de miles de años,

¹⁶ Der Klosterplatz zeigte sich als insbesondere auch für Calderóns Grosses Welttheater als ideale Bühne, da sich in diesem Stück die Handlung im dialektischen Spannungsfeld zwischen Jenseits und Diesseits abspielt und diese Dialektik auf dem durch die Treppe zweigeteilten Klosterplatz seine Entsprechung fand [Gruber en Kälin, 2013: 45].

¹⁷ «die Ausschmückung des himmlischen Bereiches».

y de ahí que este lugar, en el medio del escenario, proporcione como ningún otro un efecto aleccionador, ético, y artístico¹⁸.

Y a partir de este comienzo, el elemento permanente e insoslayable para la representación será siempre la gran plaza y la abadía, aunque en las distintas representaciones a lo largo de estos casi cien años, con diferente protagonismo. Por eso conviene un breve resumen que trace la trayectoria de esta rica tradición. Porque bien podríamos pensar que el otro elemento común es la obra de Calderón que es la que siempre se representa, *El gran teatro del mundo*, pero esta afirmación ya es muy matizable. La historia de la representación de Einsiedeln es también la historia de la recepción del teatro clásico en Europa con todo lo que ello supone de versiones, propuesta escénicas rompedoras y modificaciones textuales en ocasiones muy severas sobre el texto base.

REPRESENTACIONES HASTA 2000

Un análisis detallado de las diferentes etapas de las representaciones, así como aquellas modificaciones más significativas puede verse en la historia de las distintas temporadas teatrales hasta nuestros días¹⁹ recogidas en la bibliografía. El contexto de esta ponencia no permite un análisis pormenorizado de las mismas.

Aunque la iniciativa parece nacer con la intención de que las representaciones fuesen anuales, la larga historia del proyecto no lo facilitó y las temporadas no fueron anualmente regulares. La ordenación y cronología establecida por la propia institución aclara esta trayectoria que, en realidad, no ha tenido tantas interrupciones como una historia de un convulso siglo podría hacer pensar. Valga como ejemplo que la temporada de 2020 fue interrumpida por la pandemia mundial y ahora la representación se reemprenderá con nuevos bríos en el año 2024 para

¹⁸ So attestierte Birchler der klösterlichen Kulisse die entscheidende religiöse Wirkung auf den Zuschauer, denn «diesem halb unbewussten Gefühl (...), dass in Hintergrund des Spiels eine Kirche steht, ein Wallfahrtskloster mit tausendjähriger Tradition» konnte sich niemand entziehen, und daher ermöglichte dieser Raum wie kaum ein anderer «mit den Mitteln der Bühne erzieherisch, ethisch und künstlerisch (zu) wirken» [Gruber en Detta Kälin, 2013: 46].

¹⁹ Sobre las distintas escenificaciones: W. Kälin [1991: 22-42]; Detta Kälin [2013: 43-65] y por supuesto la rica página web de la institución que promueve el festival <https://www.einsiedlerwelttheater.ch/home> y <https://www.einsiedlerwelttheater.ch/das-einsiedler-welttheater/spiele-1924-2013>.

celebrar su centenario. Con todo, convendrá fijarnos con más detenimiento en el año 1924 e inmediatos porque fueron el inicio de esta rica tradición.

LAS PRIMERAS REPRESENTACIONES DE 1924 Y 1925

Lo más importante a nuestro propósito es la elección del texto base para el estreno del 15 de agosto de 1924. A esas alturas, ya existían numerosas traducciones y versiones de *El gran teatro del mundo* en alemán como se ha señalado [Sullivan, 1998: 376]. Sin embargo, la decisión de elegir la primera traducción romántica de la pieza debida a Eichendorff se debe entender como una elección intencionada. En primer lugar, porque la relación de Eichendorff con Calderón se sostiene sobre la inclinación católica del alemán, sobre una concepción romántica de la poesía como reveladora del misterio divino, donde la forma del texto (el uso del sonido, del lenguaje y de las imágenes) adquiere especial relevancia. Es más complejo de lo que parece y tiene que ver con la filosofía mística del lenguaje y con una particular concepción romántica del orden universal. Todo ello es el trasfondo de la interpretación que Schlegel hace de Calderón (y de la traducción que hace de la forma de su texto, que es, al fin y al cabo, la materialización de su interpretación). Eichendorff hereda esta concepción romántica²⁰.

En segundo lugar, la traducción de Eichendorff es muy cercana a Calderón, siempre en la línea establecida por A. W. Schlegel: mantiene la polimetría, los versos quebrados, el cómputo silábico, las rimas... Y concede a estos aspectos formales prioridad en detrimento del contenido, en muchos casos. Un ejemplo: los sonetos del Rey y la Hermosura mantienen el paralelismo (ambos comienzan con «Bedenk ich meines...») y se insertan exactamente tras versos octosílabos con asonancias masculinas (respecto a la traducción de las asonancias habría que comprobar si respeta el mismo patrón de Schlegel), de modo que se percibe la misma

²⁰ Era discípulo de Schlegel y en su *Geschichte des Dramas* (historia del drama), en la sección «Das christliche Drama» (el drama cristiano) habla sobre el teatro español, sobre Calderón y sobre los autos sacramentales en una línea muy parecida a la de Schlegel en las *Vorlesungen*, o a la de otros como Schack, Müller, etc. Cuaja en definitiva la idea del auto calderoniano como drama romántico alegórico o revelación poética del misterio (el poeta como profeta, la encarnación de la maravilla en el lenguaje, la conjunción de lo terrenal y lo divino, etc.).

suspensión del *tempo* que en el original. La métrica y la rima son perfectas. Sin embargo, la fidelidad al contenido no es del todo exacta²¹.

En lo que respecta a las acotaciones, hay ligeras variantes que tal vez provengan de las fuentes y podrían ayudar a identificarlas. A raíz de las traducciones de Schlegel y de comentarios en obras de hispanistas alemanes de principios del XIX puede deducirse que en ese momento manejaban con seguridad las ediciones de Vera Tassis, Apontes y, cuando Eichendorff traduce a Calderón, ya están disponibles las ediciones (en español) de Keil. En resumen, la traducción es manifiestamente cercana a Calderón, manteniendo en lo posible aquellas marcas métricas y estilísticas del dramaturgo español.

Al año siguiente del estreno, en 1925, hubo una representación muy similar a la de 1924. Estas dos primeras, como se ha dicho, se basaron en el texto de Eichendorff y añadieron música compuesta por monjes de Einsiedeln. Fiona Gruber [en Detta Kälin, 2013: 44] apunta que la propuesta de Erkelenz y Birchler no solo estableció las bases de la tradición del *Welttheater* de Einsiedeln, sino que además tuvo mucha influencia en la concepción escénica de los años venideros:

Eberle y Kohlund adoptaron por un lado el marco litúrgico de la escenificación de Erkelenz pero por el otro también la pretensión de educar religiosamente al pueblo y el Leitmotiv de la «Vanitas». [Gruber en Detta Kälin, 2013: 44]²²

Estas primeras representaciones tuvieron una declarada intención adoctrinadora que facilitó paralelismos más o menos evidentes entre la propuesta de Erkelenz y la tradición barroca:

²¹ Porque se prioriza la forma, pero el sentido final sí es el mismo... El último terceto del soneto del Rey, por ejemplo, dice en Eichendorff: «oh, so gib, Himmel, mir der Weisheit Feuer/ Denn eitel Menschkraft vergeblich träumet/ ein Joch so vielen Nacken aufzuzwingen» (oh, dame, cielo, la sabiduría del fuego/ porque la humana vanidad sueña en vano/ con imponer a tantas nuca un yugo), mientras que el original: «Ciencia me den con que a regir acierte, /que es imposible que domarse puedan/ con un yugo no más tantas cervices».

²² «So wurden einerseits der gottesdienstliche Rahmen von Erkelenz' Inszenierung, andererseits aber auch der Anspruch der religiösen Volkserziehung an die Theateraufführung und die "Vanitas" als Leitmotiv des Stückes von Eberle und Kohlund übernommen» [Gruber en Detta Kälin, 2013: 44]

Las de Einsiedeln se insertan con esto en la tradición de las representaciones clericales barrocas, al asociar explícitamente una intención de influir sobre el espectador a la representación del *Welttheater*. [Gruber en Detta Kälin, 2013: 46]²³

Y advierte F. Gruber que esta faceta del texto («persuasivo») se acentúa en esta representación en comparación con el original de Calderón.

Por otro lado, el motivo barroco de la «Vanitas» presente en Calderón se encuentra, tal y como indica Gruber [en Detta Kälin, 2013: 47], intensificado en Erkelenz, Birchler y Eberle (es decir, serán las representaciones que llegan hasta 1960). Estos tres directores incluyen la figura de la muerte en escena, que está vestida de esqueleto que recuerda a las *Danzas de la muerte* medievales, mientras que en Calderón la muerte simplemente funciona «akustisch als singende Stimme» («acústicamente como voz que canta»). De este modo, según Gruber,

La muerte funciona como figura que aparece en el tablado y es esencialmente amenazadora. El esqueleto dirige al espectador hacia la caducidad de la vida y para esto la muerte, en el sentido del *memento mori*, se pone directamente ante los ojos del público. [Gruber en Detta Kälin, 2013: 47]²⁴

Pero además de la personificación escénica de la Muerte, se representa también en Erkelenz la muerte de los distintos personajes sobre el escenario: la Muerte levanta el brazo cuando llama al Mendigo y al Rico para que salgan del «irdische Bühne» (escenario terrenal), le da en el corazón al Rey, le pasa por encima un velo a la Hermosura, le saca la guadaña al Labrador, la Weisheit (sabiduría, es la Discreción) camina rezando ante la Muerte que aparece en la puerta de la sepultura, etc. [D. Kälin, 2013: 47]. Se escenifica de esta manera un medieval baile de la muerte «Inspirado en las presentaciones del baile de la muerte medievales, Erkelenz mete en esta escena de la muerte un baile de los muertos» [D. Kälin, 2013: 47]²⁵.

²³ «Die Einsiedler reihten sich damit in die Tradition der barocken geistlichen Spiele, wenn sie explizite Wirkungsabsichten mit der Aufführung des Grosses Welttheaters verbanden» (en Detta Kälin, 2013: 46).

²⁴ «als figürliche Erscheinung auf der Bühne wirkte der TOD wesentlich bedrohlicher. Das Skelett führte den Zuschauern die Hinfälligkeit des Lebens und damit im Sinne des „memento mori“ den Tod direkt vor Augen» [Detta Kälin, 2013: 47].

²⁵ («inspiriert von mittelalterlichen Totentanz-Darstellungen fügte Erkelenz dieser Todesszene zusätzlich einen Tanz der Toten bei»).

En otras versiones posteriores, como la de Kübel, —que Siebenmann [Bemerkungen, 1989] alaba muchísimo por su adaptación de Calderón que, irónicamente, resulta más fiel al original—, se elimina la figura del esqueleto en escena y se recurre, como en Calderón, a una voz (que es la del propio Kübel). En la de 1960 de Kohlund, se elimina la Muerte también porque todavía está presente el período de la Guerra Mundial. Y en Hürlimann, 2007 (la versión en dialecto suizo), la Muerte aparece con un «Endwind», viento del Apocalipsis, que se consigue a través de arpas²⁶.

Según Siebenmann, desde el inicio del proyecto hasta 1970, Calderón funcionó simplemente como un «Drehbuchautors» (guionista) y su texto, en la traducción de Einchendorff, sufrió alteraciones:

Calderón funciona solo como un guionista, si se puede decir. En la traducción romántica de Eichendorff, que además ha sido sometida a intervenciones sustanciales del director, el auto sacramental español, hasta 1970, se logró en diez o más escenificaciones diferentes, todas ante el verdadero elemento protagonista de estas representaciones de Einsiedeln, la fachada barroca de Kaspar Moosbrugger. [Siebenmann, 1989, Bemerkungen: 169]²⁷.

Es destacable, no obstante, que, en los años 1960, 1965 y 1970, con un nuevo director, Erwin Kohlund, se prestó más atención a la «Wortkunst» (el arte verbal, el artificio de la palabra, al estilo...) original de Calderón que de alguna manera estaba conservado en Eichendorff. Así lo apunta Siebenmann [1989: 169].

Una de las modificaciones más significativas de estos primeros intentos de 1924 y 1925 se basa en la consideración del dramaturgo Erkelenz que los once personajes calderonianos del *dramatis personae* eran «escasos». Como «locale Zutat» se añade la figura de la Virgen de Einsiedeln, muda, y la del «heiligen Meinrad» (el santo ermitaño Meinrad). Se introducen también tres figuras celestiales: los ángeles Miguel, Gabriel y Rafael (estos dos últimos se colocan en el trono que tienen en nichos para ellos, mientras que Miguel se encarga de hacer descender a

²⁶ Detta Kälin [2013: 126] resume muy brevemente la evolución del personaje de la Muerte de unos directores a otros.

²⁷ «Calderón kam dabei nur die Rolle eines Drehbuchautors zu, wie man sagen könnte. In der romantisierenden Übersetzung Eichendorffs, die zudem starken Eingriffen der Regisseure unterzogen wurde, gelangte das spanische Fromleichnamspiel bis 1970 in zehn mehr o weniger verschiedenen Inszinierungen vor das eigentlich tragende Element dieser Einsiedler Festspiele, vor die Barockfassade des Kaspar Moosbrugger» [Siebenmann, 1989, Bemerkungen: 169].

los ricos al infierno). Además de ellos, aparecen también ángeles de diversa índole: ángeles de luz, de baile, de canto, ángeles-estrella, etc. (Lichtenengel, Singenengel, Tanzenengel, Geburtsengel, Sternenengel...).

El Mundo aparece acompañado por un Heraldo y un coro de espíritus (enanos). El Rey lleva consigo una hilera de vasallos, la Sabiduría un grupo de monjas, la belleza lleva damas de honor, el rico va con colegas, mientras que el campesino va con campesinos y el mendigo va con mendigos²⁸.

Aunque el texto era original y oficialmente el de Einchendorf, «El que se tomó de Joseph von Einchendorff —en algunos lugares, claramente es la traducción de Lorinser— esencialmente se recortaba» [W. Kälin, 1991: 22]²⁹ (sobre todo el prólogo del Autor y el del Mundo). Fue Staub, el abad, quien se encargó de estas pequeñas alteraciones, añadiduras y supresiones. Birchler fue el que asumió los paratextos en latín: «Creator alme siderum» (antes, Vorspiel), «Laudate Dominum omnes gentes» (primer entremés), «Die irae, dies illa» (en la obra) y «Tantum ego» (al final, Nachspiel) [W. Kälin, 1991: 22-23]. De la música se ocuparon Joseph y Otto Rehm, siempre muy relacionados con la Abadía.

Por su parte, Gruber [en Detta Kälin, 2013: 47] concluye que, en estas primeras propuestas, el texto de Calderón fue espectáculo dramático, pero, especialmente, fue culto religioso:

Hasta los últimos períodos de Kohlund en el año 1970, las representaciones del *Welttheater* en Einsiedeln se insertaron en un marco litúrgico³⁰.

La intención de Erkelenz era remarcar el sentido religioso del auto de Calderón y transmitirlo al pueblo y a sus visitantes. Para ello se revistió la escenificación de elementos litúrgicos, «de tal modo que, como en el teatro religioso barroco, la frontera entre el teatro y el rito (la liturgia) era difusa» [Detta Kälin, 2013, Gruber: 47]³¹.

²⁸ Kälin [2013: 21].

²⁹ «welchen man von Joseph von Eichendorff –an einigen Stelle die klarere Übersetzung von Lorinser- übernommen hatte, musste nach der Urfassung wesentlich gekürzt werden» [Kälin: 22].

³⁰ «Bis zur letzten Spielperiode von Kohlund im Jahre 1970 wurden die Einsiedler Welttheater-Aufführungen in einen liturgischen Rahmen gesetzt».

³¹ «so dass wie bei barocken geistlichen Spielen die Grenze zwischen Theater und Ritus fiessend war» (47).

De hecho, según Gruber, el himno eucarístico de Calderón «Tantum ergo» solo es uno de los numerosos cánticos sagrados que se incluyen en esta versión «que estructuraban la trama de la escenificación del *Welttheater* de Einsiedeln» [Detta Kälin, 2013: 48]³².

Al final de la obra, el pueblo que actuaba y los espectadores cantaban conjuntamente el «Grossen Gott, wir loben dich» («Padre nuestro, te alabamos»). Indica Gruber [Detta Kälin, 2013: 48] que entre 1924 y 1970, el repertorio de cánticos religiosos varió muy poco. La eucaristía en Erkelenz se acompaña de bailes, danzas de ángeles representados por niños, procesiones, etc. Las campanas de la iglesia anuncian la apertura y el cierre de la representación y con ello según Erkelenz, «der sakralfeierliche Charakter der Aufführungen unterstrichen» («subrayaban el carácter sacro-festivo de la representación») [Detta Kälin, 2013: 48].

G. Siebenmann [Bemerkungen, 1989] critica esta presencia escénica tan pronunciada del aspecto litúrgico porque contribuye a la presentación del auto de Calderón como una festividad religiosa barroca y adoctrinadora que se aleja del público moderno.

Sin embargo, uno de los factores determinantes para el éxito de esta primera puesta en escena es la activa participación de «die anonymen Spieler aus der Waldstatt» (los actores anónimos de la ciudad de Einsiedeln) quienes «Se presentaron incondicionalmente y con gran entusiasmo bajo la dirección de P. Erkelenz, prescindieron de tanto y dieron lo mejor de sí sobre el escenario»³³. Los roles principales, sin embargo, fueron representados por actores profesionales de la *Freien Bühne* Zürich. P. Erkelenz hizo de Autor (Meister).

El *Welttheater* de Einsiedeln destaca por su esencia popular: los ciudadanos son espectadores y partícipes de la representación, y la plaza de la abadía como lugar de la puesta en escena simboliza, según Fiona Grube [en Detta Kälin, 2013: 45] esta fusión de lo terrenal y lo espiritual, del pueblo y el monasterio, que recuerda, según la autora, a las «Las festividades barrocas de Einsiedeln en que se aunaban convento y pueblo»³⁴.

Nos hemos detenido especialmente en estas primeras representaciones porque son el inicio de una tradición que será en dos años centenaria. Sería interesante una atención similar a las diferentes puestas en escena y a las transformaciones que

³² «welche die Handlung der Einsiedler Welttheater-Inszenierung strukturierten» (48).

³³ «sie stellten sich vorbehaltlos und mit grosser Begeisterung unter die Regie von P. Erkelenz, verzichteten auf manches und gaben auf dem Platz ihr Bestes».

³⁴ «barocken Spielen Einsiedelns in Zusammenarbeit von Kloster und Dorf».

ha sufrido el texto de Calderón a lo largo de estos años, pero excede el propósito de esta ponencia. Sin embargo, me gustaría finalizar con el proyecto para el centenario de la representación que se celebrará en el año 2024.

LUKAS BÄRFUSS Y EL PROYECTO PARA 2024

Para el 2020, fue elegido Lukas Bärfuss como dramaturgo. Se presentaron doce candidatos de Alemania, Suiza y Austria, que propusieron un esquema de su adaptación. Es interesante resaltar que la fidelidad con el original de Calderón, sin embargo, se mantuvo, se subrayó como requisito: «Siempre bajo la condición de mantenerse cerca del texto original de Calderón, porque sus temas en cuanto a lo que sucede en el mundo son siempre actuales³⁵».

Entre los candidatos, un jurado formado por profesionales del teatro eligió a Bärfuss. Este es novelista (por ejemplo, ha escrito la novela *Hundert Tage* y la obra de teatro *Die sexuellen Neurosen unserer Eltern*), dramaturgo y escritor de artículos críticos. En 2009 fue galardonado con el premio Schillerpreis, en 2011 obtuvo el Berliner Literaturpreis y en 2014 el Schweizer Buchpreis. El director que acompaña a Bärfuss es Livio Andreina, director teatral desde 1978. El proyecto de Bärfuss ha tenido que posponerse a causa de la pandemia hasta 2024.

En estos momentos se encuentran trabajando en la nueva propuesta a la que se añade otro proyecto: la representación del auto calderoniano en combinación con una representación en Santiago de Compostela. La relación con Santiago es clara desde el momento en que, como he subrayado al comienzo, es un punto esencial en el Camino alemán y lugar de peregrinación mariana y jacobea. Debe añadirse a ello que en una reciente visita del embajador suizo a Compostela notó las posibilidades escénicas de una representación en la plaza del Obradoiro que vagamente puede recordar la plaza de la abadía de Einsiedeln, es decir, el «marco incomparable» para la representación. No creo que haga falta recordar la plaza del Obradoiro:

³⁵ «Immer unter der Bedingung, näher zu Calderons Urfassung zu gehen, weil dessen Themen gemessen am Weltgeschehen «aktueller sind als je» [en revista Luzerner zeitung, «Einsiedeln: Lukas Bärfuss ist Welttheater-Autor 2020», 2017] <https://www.luzernerzeitung.ch/zentralschweiz/einsiedeln-lukas-baerfuss-ist-welttheater-autor-2020-ld.111612>



Actualmente, distintos responsables del *Welttheater* de Einsiedeln, el *Centro Dramático Galego*, el Concello de Santiago, la *Fundación de la Catedral de Santiago* y más modestamente el *Grupo de Investigación Calderón* de la USC colaboran, no sin dificultades, en un proyecto que tal vez se concrete en una primera propuesta más humilde para, en momentos posteriores, aprovechar las posibilidades escénicas del espacio que ofrece en este caso la plaza del Obradoiro compostelana. Como

filólogo, me siento más comprometido con el texto que se utilizará, pero, como todos saben, el respeto literal a los textos no suele ser un axioma que se cumpla muy estrictamente en las representaciones contemporáneas.

En cualquier caso, esta ponencia ha querido subrayar que la iniciativa centenaria del *Welttheater* sigue viva, que tiene una importancia capital en la historia y presencia actual de Calderón en Suiza y en los países de habla alemana y que, en el mejor de los casos, tendrá un reflejo directo en la recuperación de Calderón también en Santiago de Compostela.

BIBLIOGRAFÍA

- BOYD, Stephen [2015]: «A Twenty-First Century Auto Sacramental?: Thomas Hürlimann's *Das Einsiedler Welttheater* (2007) and Calderón's *El gran teatro del mundo*», en *Connecting past and present. Exploring the influence of the Spanish Golden Age in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, ed. Aaron M. Kahn, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, pp. 159-186.
- BRIESEMEISTER, Dietrich [2003]: «Das Einsiedler Welttheater, último retoque alemán del *Gran Teatro del Mundo* calderoniano», en *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos. XIII coloquio anglo-germano sobre Calderón, Florencia, 10-14 de julio de 2002*, ed. Manfred Tietz, Stuttgart: Franz Steiner Verlag (Archivum Calderonianum 10), pp. 9-25.
- [2004]: *Spanien aus deutscher Sicht. Deutsch-spanische Kulturbeziehungen gestern und heute*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, «Das Einsiedler Welttheater»: pp. 407-426.
- BRÜGGEMANN, W. [1964]: *Spanisches Theater und deutsche Romantik*, Münster, Aschendorff.
- DIETRICH, Jens [1999]: «Calderons Einfluss auf Hugo von Hofmannsthal», München, GRIN Verlag <https://www.grin.com/document/96002> https://digi-berichte.de/travel/?ID=107&FID=139&N=D&RBNR=107&suchen1=Hermann%20Kuenig%20von%20Vach&Vollname=Hermann_Kuenig_von_Vach
- FRANZBACH, M. [1974]: *Untersuchungen zum Theater Calderóns in der europäischen Literatur vor der Romantik*, München, Fink.
- FUENTEALBA WEBER, Luis C. [1939]: «*El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca y dan Salzburger Grosse Welttheater de Hugo Von Hofmannsthal», en

- Anales de la Facultad de Filosofía y Educación. Sección de Filología. (1939-1940),* Vol. 2 Núm. 2 y 3: pp. 299-343.
- GERNERT, Foke [2019]: «Der Calderónscher auto sacramental in neuem Gewand. Spielarten seiner produktiven Rezeption zwischen Spanien, Frankreich und Mexico», *Romanistisches Jahrbuch*, vol. 70, Núm 1: pp. 335- 361.
- JUAN I TOUS, P. [1989]: «Eine wahre Ehrensache für uns Katholiken»: Franz Lorinser (1821-1893), traductor y comentarista de los autos sacramentales de Calderón, en *Das Spanieninteresse im deutschen Sprachraum: Beiträge zur Geschichte der Hispanistik vor 1900*, ed. Manfred Tietz, Vervuert, Frankfurt am Main: pp. 131-148.
- KÄLIN, Detta [2013]: *Dem Meister ein Spiel. Calderón, die Einsiedler und ihr Welttheater. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum Fram*, Einsiedeln, Fram Museum.
- KÄLIN, Wernerkarl [1991]: *Das grosse Welttheater von Calderón de la Barca in Einsiedeln, ein geschichtliche Abriss von Wernerkarl Kälin*, Einsiedeln Kulturverein Chärnehus.
- KÜNIG VON VACH, Hermann [1495]: [Die Walfart und Strass zu sant Jacob. Gallego-Alemán], *A peregrinaxe e o camiño a Santiago de Hermannus König de Vach, a «clásica» guía de peregrinos alemana*, traducido e anotado por K. Herbers e R. Plötz, versión galega de X.M. García Álvarez [1999], Santiago de Compostela (Consello da Cultura Galega) [Faksimile der Ausgabe Straßburg: Matthias Hüpfuff 1495].
- LÓPEZ MOLINA, Luis (coord.), [1982]: *Miscelánea de estudios hispánicos: homenaje de los hispanistas de Suiza a Ramón Sugranyes de Franch*, pp. 291-311.
- SÁENZ, José Miguel [1981]: «El austriaco Hugo von Hofmannsthal y la tradición calderoniana», *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español Año XIV*, núm. 25, octubre, pp. 85-96.
- SALZGEBER, J. [1986]: *Einsiedeln*, *Hervetia sacra* III/1, ed. E. Gilomen-Schenkel (Berna, 1986), pp. 517-594.
- SCHWARTZ, Egon [1962]: *Hofmannsthal und Calderón*, Harvard University Press.
- SIEBENMANN, Gustav [1982]: «El gran teatro del mundo de Einsiedeln. Historia y presencia de una tradición popular», en *Miscelánea de estudios hispánicos: homenaje de los hispanistas de Suiza a Ramón Sugranyes de Franch*, coord. Luis López Molina, pp. 291-311.
- [1983]: «El gran teatro del mundo de Einsiedeln. Historia y presencia de una tradición popular», en *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón*

- y el teatro español del Siglo de Oro: Madrid 8-13 junio*, coord. Luciano García Lorenzo, 1981, vol. 3, pp. 1441, 1462.
- [1983]: «El gran teatro del mundo en Einsiedeln. Historia y presencia de una tradición popular», en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro, Madrid, 8-13 de junio de 1981*, Madrid, CSIC, vol. III, pp. 1441-1461.
- [1989]: «Calderón in Einsiedeln. Bemerkungen zur Rezeption eines spanischen Dramatikers», en *Essays zur spanischen Literatur*, Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 168-178.
- SULLIVAN, H. W. [1988]: «Calderón in Deutschland: Präsenz und Bedeutung», en *Calderón. Fremdheit und Nähe eines spanischen Barockdramatikers. Akten des internationalen Kongresses anlässlich der Bamberger Calderón-Tage*, ed. A. San Miguel, Vervuert, Frankfurt am Main, pp. 17-33.
- [1998]: *El Calderón alemán: recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/ Frankfurt am Main, [1983].
- TIETZ, Manfred [2008]: «La recepción de Francisco de Rojas en el mundo cultural de habla alemana», en *Rojas Zorrilla en su IV Centenario. Congreso Internacional. Toledo 4, 5, 6 y 7 de octubre de 2007*, eds. F.P. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 99-133.
- [2020]: «El teatro del Siglo de Oro y su paulatina presencia en la cultura y la literatura teatrales en los países de habla alemana durante los siglos XVII y XVIII», en *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVI-II)*, Firenze, Firenze University Press, eds. Fausta Antonucci y Salomé Vuelta García, pp. 77-114.

***DAME KOBOLD DE HUGO VON HOFMANNSTHAL O
LA DAMA DUENDE ALEMANA QUE APLAUDE EL SIGLO XXI****

Irene Pacheco

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Orcid 0000-0002-2009-2497

La recepción de Calderón en Alemania, como es bien sabido, fue desde siempre muy cálida y muy entusiasta. En general la literatura del Siglo de Oro tuvo muy buena acogida en los países de habla germana [Farinelli, 1892; Tiemann, 1936; Hoffmeister, 1980]. pero particularmente Calderón, junto a Cervantes¹, recibió especial atención y ejerció no poca influencia en la creación dramática original alemana [Brüggemann, 1964; Sullivan, 1998].

Prácticamente sin pausa desde el siglo XVII se representó a Calderón en los escenarios alemanes, a partir de textos más o menos fieles, y desde ahí, desde las tablas, inspiró a jóvenes dramaturgos y alimentó las propias teorías dramáticas alemanas². La deuda con el dramaturgo resulta evidente en la enorme cantidad que se ha generado a lo largo de los últimos siglos de traducciones, adaptaciones y re-

* Este trabajo se beneficia de la Ayuda I+D+i PID2019-104045GB-C51 otorgada por MCIN/AEI/ 10.13039/501100011033 y por «FEDER Una manera de hacer Europa».

¹ Sobre la recepción de la narrativa de Cervantes en Alemania, particularmente desde el siglo XVIII, véase por ejemplo Moro Martín [2016].

² El caso más claro son las *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* de August Wilhelm von Schlegel [Schlegel, 1817] donde Shakespeare y Calderón se alzan como modelos dramáticos románticos.

fundiciones, en fin, en la gran constelación de transformaciones calderonianas (de todo tipo) en alemán que abren ante nosotros un vastísimo y apasionante campo de estudio con muchas parcelas todavía yermas.

Ahora bien ¿qué ocurre con el Calderón alemán en la actualidad? Parece que, por desgracia, no le va demasiado bien. Esta presencia tan pronunciada y constante desde siempre en los países de habla alemana del teatro de Calderón ha decrecido muchísimo en nuestros días. Pero es ya desde mediados del siglo XX que la llama del Calderón alemán comienza a apagarse lentamente.

Durante todo el siglo XX, Calderón se representaba todavía con asiduidad y variedad en los escenarios germanos [Reichenberger, 2001]. Hasta 1980, desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, Sullivan apunta un total de nada menos que 5.600 representaciones del Calderón alemán, correspondientes a unas dieciocho obras [Sullivan, 1998: 399] Sin embargo, en las últimas décadas del siglo XX, las representaciones se reducen muchísimo en comparación con las etapas anteriores, como digo, y el corpus calderoniano se restringe a solo cinco piezas: *El gran teatro del mundo*, *La vida es sueño*, *La hija del aire*, *El alcalde de Zalamea* y *La dama duende*³.

En un artículo a propósito del cuarto centenario de Calderón, Eva Reichenberger [2001] apuntaba que, en el año 2000, la atención general a Calderón ya empezaba a ser más bien escasa en Alemania. La autora alude, por ejemplo, a un escrito del *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, que habla de la reducción de Calderón a los seminarios de hispanística y sitúa sus obras «en el fondo de los escenarios presentes como máquinas inmóviles que ya no funcionan» [Reichenberger, 2001: 63].

Esto ocurre llegado el año 2000. Pero, ¿qué es lo que pasa entonces en nuestros días? Parece que esta desatención continúa aumentando y es que el Calderón que ve la luz sobre las tablas alemanas del siglo XXI se compone, de momento, de ya solo cuatro piezas: *La vida es sueño*, *La hija del aire*, *El gran teatro del mundo* (aunque, desde 2000, se trata de las versiones ya muy muy lejanas de Calderón, en el marco del festival de Einsiedeln⁴) y *La dama duende*⁵.

³ Según los datos de Eva Reichenberger [2001: 72], fue representada en 1990 en Hamburgo, 1992 en Stuttgart, 1993 en Heppenheim, 1994, en Maßbach/Franken, 1996 en Bad Ganderseim; 1997 en Lüneburr, 1997 en Schwerin...

⁴ Sobre Calderón en Einsiedeln y las versiones de los últimos años, en las que ya queda muy poco de Calderón, véase por ejemplo Kälin [2013].

⁵ Esta información está extraída de la base de datos Dramaturgos Barrocos en Alemania llevada a cabo por Simon Kroll, en vías de publicación.

Sobre cómo fueron las puestas en escena del Calderón alemán del siglo XXI, sabemos todavía más bien poco. He podido revisar algunas escasas reseñas disponibles en la red y parece que las obras calderonianas continúan chocándose de frente con su esencia barroca cuando quieren acercarse al público alemán, que es algo que ha ocurrido desde siempre y que ha preocupado a no pocos dramaturgos y directores alemanes⁶. Baste un ejemplo: *La vida es sueño* se representó hace bien poco, en 2020, en el *Burgtheater* de Viena, bajo la dirección de Martin Kusej. En una reseña de *nachtkritik.de*, se dice que Martin Kusej «hat sich zur Eröffnung seiner zweiten Saison am Burgtheater Calderóns “Das Leben ein Traum” ausgesucht» (ha elegido para la apertura de la segunda temporada del *Burgtheater La vida es sueño* de Calderón) y el reseñador comenta:

Warum er sich ausgerechnet für dieses seltsame Stück mit seiner lachhaft-konstruierten Handlung, seinen antiquierten Ehrvorstellungen und seinem Frauenbild from hell entschieden hat, wirdwohl ein Rätsel bleiben⁷.

(Es un misterio por qué le habrá dado por elegir precisamente esta pieza tan rara con sus ridículas tramas, su anticuado concepto del honor y su imagen de las mujeres)

Concluye el recensor que, a pesar de todo, lo cierto es que la pieza casa bien con los tiempos de pandemia porque en ella Calderón nos habla, al fin y al cabo, dice, de libertad y de aislamiento.

Ante esto, parece que *La dama duende* es el último reducto de la comicidad calderoniana que queda todavía a flote en el siglo XXI alemán. De momento, esta comedia cómica calderoniana cuenta con unas pocas representaciones sobre tablas teutonas actuales. En 2016 *La dama duende* se representaba, según los datos proporcionados en la base de datos de Kroll (Dramaturgos Barrocos en Alemania)

⁶ Por ejemplo, Joseph von Schreyvogel, en el siglo XIX, traducía *La vida es sueño* para rescatarla del barroquismo formal con el que la habían petrificado, a su juicio, los románticos, y explicaba que «Unser Geschmack (und wie es scheint, der gute Geschmack überhaupt) erträgt die orientalische Uepiggkeit der Bilder und die scolastische Spitzfindigkeit des Witzes nicht, wodurch sich die spanische Theatersprache jenes Zeitalters auszeichnet» [Schreyvogel, 1820: 7] (nuestro gusto —y parece ser, que el buen gusto en general— no soporta la oriental exuberancia de las imágenes y la sutileza escolástica del ingenio, que le es característico al lenguaje teatral español de esta época).

⁷ Puede consultarse esta reseña en https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=18560&Itemid=100079

pendiente de publicación, en Würzburg, en el *Werkstaatsbühne*, y contó con nada menos que treinta y tres funciones. Más tarde, en 2019, en la ciudad de Rosenheim en la frontera con Austria, se representa *La dama duende* en una pequeña sala de teatro *amateur* llamada *Rosenheim Theaterinseln*.

De cómo fueron las puestas en escena de *La dama duende* en este siglo XXI apenas podemos saber gran cosa, pero sí sobre el texto que se recitó en ambas ocasiones: es el del poeta vienés Hugo von Hofmannsthal. Su dama duende alemana, su *Dame Kobold* es de 1920 y se trata de la única de todas las diferentes damas duendes alemanas que hubo (porque hubo muchas⁸) que, según los datos que tenemos hasta hoy, sobrevive al siglo XXI⁹.

Más allá de su presencia escénica en la actualidad, desde el punto de vista filológico, y traductológico, la *Dame Kobold* de Hofmannsthal es un texto particularmente interesante, porque se encuentra a caballo entre la traducción muy fiel y la adaptación muy libre. El propio Hofmannsthal, de hecho, se refería a su *Dame Kobold* como una fusión «zwischen dem spanischen Original und einem Ewas von hier und heute» (entre el original español y un algo del aquí y del hoy) [*apud* Goff, 1974: 123].

Más allá de su labor como traductor, Hofmannsthal fue uno de los poetas en lengua alemana más reconocidos del siglo, lo que por cierto se nota mucho en su *Dame Kobold*, y hoy en día existen varios estudios que demuestran las reminiscencias de Calderón en sus producciones originales [Anderson, 1954; Hesselhaus, 1954; Schwarz, 1962; Sullivan, 1998; Rocha Barco, 2002]. *El gran teatro del mundo* y *La vida es sueño* son las obras de Calderón que inspiraron más clara-

⁸ Desde temprano *La dama duende* estuvo presente en los escenarios germanos. Sullivan [1998: 131] habla de la traducción al alemán de Uhlich titulada *Der Furchtsame und die spuckende Wittwe* como la primera reproducción de *La dama duende* en alemán. En el siglo XX, además de la de Hofmannsthal, *La dama duende* se subió a las tablas desde diferentes versiones y traducciones: la de Gries, la de Freiherr von Taube (Düsseldorf, 1936), la de Hans Schlegel (Leipzig, 1938; Berlín, 1948; Stuttgart, 1958; Berlín 1960), la de Wilbrandt (Leipzig, 1942, 1949, 1951). Y las óperas de Scheidemantel (Leipzig, 1909), la de Weingartner (Viena 1916) o la de Fisher (repr. 1940, Cassel). Entre otras. Para un listado de las traducciones y versiones de *La dama duende* en Alemania desde el siglo XIX, véase Sullivan [1998: 450].

⁹ En su momento, la *Dame Kobold* de Hofmannsthal se representó: en el *Deutsches Theater* de Berlín en 1920, en Viena en 1922, en 1924 en el *Theater in der Josefstadt*, en el *Schiller-Theater* de Berlín en 1956- 1957, en Salzburgo en 1960 en 1979 en Cassel, Hamburgo, y otras ciudades de Alemania Federal a cargo de una compañía estudiantil. Véase en Sullivan [1998: 364, 400].

mente obras propias de Hofmannsthal como son *Das Salzburger große Welttheater* y *Der Turm*. Sin embargo, en lo que respecta a *Dame Kobold*, en general la crítica le ha prestado mucha menos atención [Anderson, 1954: 82; Goff, 1974; Pérez Varas, 1998: 172] porque, al fin y al cabo, se ha percibido como una traducción, sin más, sin mucha novedad que ofrecernos. Pero esto solo es parcialmente cierto.

Dame Kobold nos presenta a *La dama duende* de Calderón, sin duda, con sus tapadas, sus enredos, y hasta sus graciosos (con los que muchos traductores alemanes de Calderón en etapas previas de su recepción no fueron tan benevolentes¹⁰). Sin embargo, por otro lado, Hofmannsthal no se resiste a añadir largas tiradas de versos de su propia cosecha, que se asumen como versos calderonianos, pero no lo son. Aunque en muchos casos suponen, sí, versos de adorno, en no pocas ocasiones generan pequeños cambios de sentido que, observados conjuntamente, alteran la significación general y alejan la pieza del original de Calderón. Y es que, antes de saber dónde y cuándo se representa, conviene bucear en el texto que se sube al escenario, para saber de quién hablamos cuando hablamos del Calderón alemán y conocer, en la medida de lo posible, qué es lo que queda de su voz tras este viaje tan lejano. Es por esto que es el texto quien podrá decirnos qué queda de Calderón en el siglo XXI alemán.

Sin embargo, antes de pasear por los versos de la *Dame Kobold*, conviene preguntarse lo siguiente: ¿cuáles eran sus precedentes? ¿qué dama duende alemana se conocía antes de que Hofmannsthal produjera la suya?

Durante el siglo XIX, los escenarios alemanes solo habían presenciado esta pieza en dos alternativas: la primera era una refundición muy libre y en prosa de Gotter, *Der Kobold* [Gotter, 1778]¹¹. No es posible hablar ya propiamente de un texto calderoniano: los motivos de las tapadas y la puerta secreta se mantienen, pero desaparece, por ejemplo, el concepto del honor, el argumento está muy alterado y las motivaciones de los personajes para hilar la trama, son muy diferentes. La segunda alternativa era la traducción de Gries, *Die Dame Kobold* [Gries, 1840], que seguía la estela de la escuela romántica y por eso ofrecía una traducción muy

¹⁰ Un ejemplo temprano y muy claro de graciosos calderonianos recortados en el Calderón alemán es *Das menschliche Leben ist ein Traum*, de Scharffenstein, datada en 1760, traducción de *La vida es sueño* que sigue, dada la infidelidad con que se germaniza a Calderón en esa época, bastante al pie de la letra el original y, sin embargo, amputa por completo al gracioso Clarín.

¹¹ Falta un estudio que aclare las reminiscencias de esta obra con *La dama duende* y que justifique las alteraciones insertándolas en la tradición del teatro alemán del XVIII. Véase sobre ella lo que dice Sullivan [1998: 176]

muy fiel en contenido y en forma: un volcado al alemán de todo el barroquismo formal, retórico y métrico de Calderón. Se trataba de dos propuestas contrarias que, como cabe esperar, tenían contrarias respuestas sobre el escenario.

Según una cronología trazada por Marata [1978] de las diferentes obras de Calderón representadas en Viena en el *Burgtheater* desde el siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX, *La dama duende* se escenificó en la traducción de Gries, muy fiel, solamente tres veces, mientras que en el siglo XVIII se había representado en hasta cuarenta y ocho ocasiones en la refundición muy libre que de ella había hecho Gotter [Marata, 1978: 343]. Es decir, mientras la propuesta tan libre de Gotter fue muy exitosa, la de Gries, al ser tan fiel al barroco formal y conceptual de Calderón, perdía fuerza escénica, el espectador alemán no la entendía, resultaba rígida y extraña. Al respecto de *La dama duende* de Gries, traducción de este tipo el recensionista de la *Wiener Zeitschrift* de 1841, cuando se escenifica por primera vez en Viena, apunta que:

Am Stoffe lag es nicht...aber die Form ist unserer Zeit, unserem Geschmack, unseren theatralischen Bedürfnissen entwachsen, und da in keiner Kunst die Form so wesentlich, so entscheidend... als in der dramatischen, so ist es wohl mehr als begreiflich, dass man über die Form den Stoff vergaß und am Ende beyden gleich fern blieb. [*apud* Marata, 1978: 345]

(Traducción: El problema no está en el contenido de la obra...pero es que la forma del texto es tan ajena a nuestro tiempo, a nuestro gusto, a nuestras necesidades teatrales... y es que en ningún arte la forma es tan importante, tan decisiva como en el arte dramático, y es por eso que cuando no funciona la forma no funciona el contenido, y al final resultan ambos ajenos.)

Hofmannsthal no sabía español. Por tanto, toma como fuente a Gries, que es un texto, como digo, cuya extrema fidelidad le ocasiona fracasos escénicos, pero, al contrario, desde el punto de vista filológico se trata de una fuente, desde luego, altamente fiable. Pero Hofmannsthal traduce para la escena, para su público. Y por eso, es muy consciente de que hay que hacer algo con respecto a la forma del texto.

En este sentido, la crítica destaca que en la *Dame Kobold* de Hofmannsthal prima, en oposición a la traducción de Gries, la «Einfachheit, Treffsicherheit und Geräuchlichkeit des Ausdrucks, Klarheit der Linienführung, Anpassung an die Erfordernisse des dramatischen Augenblicks» [Schwarz, 1962: 45] (facilidad, claridad, precisión de la expresión y la adecuación a las exigencias de la mirada dra-

mática). Según Schwarz «liest sich oder hört sich die Komödie fast wie Prosa» (la comedia se escucha como si fuese prosa), y lo considera «eine Konzession an den Geschmack des neuzeitlichen Theaterbesuchers» (una concesión al gusto de los espectadores de los tiempos modernos) [Schwarz, 1962: 45]. Solo para hacernos una idea, veamos estos adornados octosílabos asonados de doña Beatriz:

DOÑA BEATRIZ. ¡Qué desiguales
son los influjos!, ¡que el cielo,
en igual mérito y partes,
ponga tantas diferencias
y tantas distancias halle
que, con un mismo deseo,
uno obligue y otro canse!
Vamos de aquí, que no quiero
que don Luis llegue a hablarme.
(*La dama duende*, II jornada, vv. 198- 206.)

que quedan así en Hofmannsthal:

DONNA BEATRIZ. Ich
möchte mit Don Luis nicht unterhalten.
Gehn wir lieber.

DONNA ANGELA: Alles wär verdorben, wolltest du
so ungleich dich betragen
zu den beiden Brüden.

DONNA BEATRIZ: Ungleich!
Was wär gleich an diesen beiden?
(*Dame Kobold*, p. 88)

[Traducción:

Doña Beatriz: No quiero entretenerme con don Luis, mejor nos vamos.

Doña Ángela: Se echará todo a perder si tratas tan desigualmente a ambos hermanos.

Doña Beatriz: ¡Desigualmente! ¿Y qué es lo que tienen de iguales esos dos?]

Ahora bien, más allá de la alteración formal, que se trata de un cambio, al fin y al cabo, obligado y natural, en esta conversación entre las dos damas calderonianas, se encuentra en potencia una de las novedades principales de *Dame Kobold* a nivel conceptual. Y es que Hofmannsthal concede prioridad en la pieza a la construcción del carácter de los personajes masculinos como figuras desiguales y antitéticas. No se trata tanto, entonces, de los distintos sentimientos de Beatriz para con uno y para con otro como ocurre en el original, sino más bien de perfilar e insistir en dos tipos de personalidades masculinas que, por su diferente carácter, corren fortunas amorosas distintas. No sería exagerado afirmar, de hecho, que la trama de los escondites, en fin, el enredo, a pesar de que está ahí intacto, en Hofmannsthal pasa a un segundo plano y es el trasfondo sobre el que se van construyendo y exponiendo las personalidades de los galanes.

En la primera escena a solas de doña Ángela y su criada Isabel, Hofmannsthal pone en boca de esta última la caracterización de don Juan y don Luis que luego se desarrollará insistentemente a lo largo de la pieza:

ISABEL. Junge, junge Witwe bist du,
 süß und fein und klug und reizend,
 mädchenhafter als ein Mädchen.

DONNA ÁNGELA. Hörte einer meiner Brüder dich so schwätzen!

ISABEL. Gott mein Zeuge,
 daß sie mir schon alle beide
 recht verhaßt sind.

DONNA ÁNGELA. Sprich nicht so.

ISABEL. Ah, der eine ist so stumpf
 und selbstsüchtig und verschlossen
 und so grillenhaft der andre,
 voller böser zorniger Launen.
 (*Dame Kobold*, p. 36)

[Traducción:

Isabel: Eres una viuda, joven, joven. Y dulce y delicada, y astuta y encantadora.

Doña Ángela: ¡Como te oigan hablar así mis hermanos...!

Isabel: Vive Dios que los detesto a ambos.

Doña Ángela: No hables así.

Isabel: Ah, el uno es tan apático y cerrado en sí mismo, y el otro es tan caprichoso y colérico, lleno de mal carácter.]

Efectivamente, como describe Isabel, por un lado, el don Juan de la *Dame Kobold* se presenta como un personaje pausado, contenido, de pocas palabras, reservado y, en cierto modo, misterioso, en lo que es análogo a don Manuel. Por el otro lado, don Luis se muestra agresivo, celoso, colérico. Esto se percibe a través de la propia acción de los personajes, pero también de la descripción que los unos hacen de los otros. Voy a ver algunos ejemplos.

Respecto a don Juan, a él se está refiriendo doña Beatriz con estos versos, que así lo perfilan:

DONNA BEATRIZ. Dann gibt es Andre,
sie sind streng, verschlossen
und sie machen uns begierig
zu besitzen, was verborgen,
zu erkennen, was verhüllt,
bis sich unser ganzes Denken
löset in die eine Sehnsucht:
nein, nicht uns geliebt zu sehen,
nur zu sehn, wie dieser liebe,
da ja Gott dazu ihn schuf,
daß er liebend erst enthülle
seines Wesens ganze Schönheit.
(*Dame Kobold*, 88- 89)

[Traducción: y hay otros hombres, que son duros, cerrados, y nos vuelven ávidas de poseer, lo que ocultan, de conocer lo que esconden, hasta tal punto que nuestro entero pensamiento, se deshace en una añoranza: no, no una añoranza de sentirnos queridas, sino solo de conocer, cómo es su manera de querer, pues Dios los ha concebido para que, aún enamorados, escondan toda la belleza de su esencia.]

La misma doña Beatriz lo perfila a don Juan como galán callado y de ahí encantador, como hace en estos versos de la segunda jornada:

DON JUAN (für sich). Wie stumm bin ich, wenn mich ein Vorwurf
trifft
aus diesem Mund!

DONNA BEATRIZ (für sich). Wie lieb' ich sein Verstummen,
Wär' er beredt, so minder wär' er mein.
(*Dame Kobold*, 121)

[Traducción:

Don Juan: qué callado/mudo soy, cuando de esta boca me alcanza un reproche!

Doña Beatriz: cómo me agrada su silencio, que, si hablase, ya no lo querría tanto]

En la misma línea, como galán callado, reservado, se presenta también don Manuel, como se puede ver, por ejemplo, en estos versos en que él mismo se describe:

DON MANUEL. Que no hagáis caso dél por Dios os pido:
ya le iréis conociendo,
y sabréis que es burlón.
(*La dama duende*, I jornada, vv. 735- 737)

DON MANUEL. Verzeiht ihm
Wißt, ich bin ein Mensch, der gerne
schweigt. Darum lieb ich zu Hause
mir zur einzigen Gesellschaft
einen Hund, der schweigt wie ich,
doch auf Reisen lieb ich solchen
frech geschwätzigten Bedienten.
(*Dame Kobold*, p. 56)

[Traducción:

Perdonadlo, y sabed, que soy alguien a quien le agrada estar en silencio. Por eso vivo en casa con la única compañía de un perro, que está callado como yo. Pero cuando me voy de viaje prefiero a este sirviente parlanchín.]

Más adelante, en conversación con doña Beatriz, también doña Ángela lo describe a don Manuel en términos muy similares, cuando dice:

DONNA ÁNGELA. Und noch andre gibt es, fürcht' ich,
was die wollen, weiß man kaum,
noch, was Gott gewollt mit ihnen.
Sie sind da und fragen nicht,

so bescheiden, als verwegen,
so beredt, als wortverachtend.
Wünsche sprechen sie nicht aus,
treten auf und sind schon Meister.

(*Dame Kobold*, p. 90)

[Traducción:

Y hay otro tipo de hombres, me temo, apenas se sabe qué es lo que quieren, ni lo que Dios espera de ellos. Están ahí y no preguntan, tan humildes como audaces, tan elocuentes como cuidadosos con sus palabras. Nunca expresan sus deseos, y se muestran como maestros.]

Por su parte y como antítesis de estos dos galanes, desde el inicio de la pieza don Luis, el tercer galán se muestra extremadamente irascible, colérico (como describía Isabel en los primeros versos citados) e incluso misógino: desprecia a su criado, riñe y grita a su hermana, y arremete en muchas ocasiones y en versos de tono violento contra Beatriz por no querer corresponderlo¹². En la primera escena de doña Ángela y don Luis, este le prohíbe sin motivo la compañía de Beatriz, porque, dice:

DON LUIS. Weil ein unaufrichtiges Wesen,
das du zur Gesellschaft wählst
Gift und stetige Befleckung,
für dein harmlos reines Selbst.

(*Dame Kobold*, 45)

¹² En general, la crítica ha destacado la reformulación o profundización del carácter de don Luis en *Dame Kobold* como la principal novedad que ofrece Hofmannsthal. Anderson [1954: 62] la considera «a clear indication of the modernistic, psychological approach to dramatic motivation. This approach, which was refined and thoroughly exploited in Europe and America during the first half of the twentieth century, had been popularized in the fin de siècle Vienna of Hofmannsthal's youth». En la misma línea, Anderson [1954: 164] interpreta la consciencia social de Cosme, más pronunciada en Hofmannsthal que en Calderón, como un rasgo propio de la literatura de la época: «This deepening or complication of a carácter representing the lower social classes is a distinctly modernistic development which in German literature has antecedents mainly in the "bürgerliche Trauerspiel", in the realistic novel of the nineteenth century, and in the realistic-naturalistic drama of 1890's».

[Traducción: Porque eliges una persona falsa como compañera, un veneno y un constante mancillamiento de tu inocencia.]

En la segunda jornada, la escena del encuentro de don Luis y doña Beatriz en el cuarto de doña Ángela, que en Calderón consiste en unos pocos versos donde se exhibe el desdén de la dama y la pena del galán, en Hofmannsthal se extienden a toda una escena que no está en el original: don Luis se encuentra con las dos damas y trae consigo un papel donde tiene escrita una historia. doña Ángela le insiste en que la lea e insta a doña Beatriz, que quiere irse, a quedarse. Don Luis les cuenta, entonces, la historia de Elmira y los dos hermanos, «Novelle von Elmira und den beiden Brüdern»: Elmira es amiga de Lisarda, una huérfana que vive vigilada por sus dos hermanos; Elmira primero entabla una relación amorosa con el más joven pero luego termina con el mayor. Don Luis, al narrar la historia, hace referencias a Beatriz. Le dice, por ejemplo:

manches noch, das weiter kommt,
wäre, schönste Beatriz,
wert, von Euch gehört zu sein
(*Dame Kobold*, p. 95)

[Traducción:
A lo que viene a continuación, hermosa Beatriz, te
convendría prestarle atención.]

De manera que la identificación de doña Beatriz con Elmira, a la que retrata como una despiadada tejedora de engaños, es clara. Véanse estos versos:

und Künstlerin — sie ist's in solchem Spiel! —
zugleich die Schwester narrend und die Brüder,
doch allen dreien Freundin noch zu scheinen.
(...)
Wie zu diesem Hexenspiel
ihr kein Anschlag zu verwickelt
und kein Mittel ihr zu niedrig
(*Dame Kobold*, pp. 94-95)

[Traducción:
Y una artífice, –eso es lo que es en este juego- que al
mismo tiempo engaña a la hermana y a los hermanos, y

se hace pasar por amiga de los tres (...). A este juego de bruja, ningún cálculo le es lo suficientemente enredoso, ningún medio le es lo suficientemente infame.]

Cuando doña Ángela y doña Beatriz le piden que cese la historia, don Luis añade:

O Basilisk,
ist die Fabel wahr, daß du
nicht ertragen kannst den Spiegel,
der dein eigen Bild zurückgibt?
(*Dame Kobold*, p. 95)

[Traducción:
Oh basilisco, ¿es tan verdadera la fábula, que no puedes soportar el espejo, que te devuelve tu misma imagen?]

Tras este encontronazo con las dos damas calderonianas, don Manuel mantiene una conversación con don Luis, como en Calderón, pero tras ella, don Manuel contribuye a esta caracterización oscura, celosa e irascible de don Luis:

DON MANUEL. Dieses jungen Herren Laune
ist sehr übel, sein Gesicht
paßt nicht schlecht zu einem eifer-
süchtigen Verschmähten
(*Dame Kobold*, p. 102)

[Traducción:
Este joven tiene un carácter muy desagradable, su cara bien parece la de un celoso rechazado]

De esta manera, la personalidad agresiva y colérica de don Luis se perfila totalmente contraria a la de los otros dos galanes. La mirada desaprobatoria de Hofmannsthal respecto al carácter de don Luis se vislumbra desde el inicio de la obra, por ejemplo, en estos versos que evocan el fracaso:

DON LUIS. Ist es doch mein ganzes Schicksal
und schöne Gelegenheiten zu verpassen.
(*Dame Kobold*, p. 22)

[Traducción: Y tanto que todo mi destino consiste en echar a perder las cosas buenas y las bonitas oportunidades, dejarlas pasar.]

Como puede verse en estos pocos ejemplos, Hofmannsthal usa a los galanes calderonianos para corporeizar sus dos tipos de lo que él denomina *Mannheit*. En un artículo sobre la *Dame Kobold*, Goff [1974] advierte, no sin razón, pienso, el parecido de don Juan y don Manuel con el personaje de Hans de la obra original de Hofmannsthal *Der Schwierige* (*El difícil*). En la época en la que Hofmannsthal traduce *La dama duende* se fecha también su pieza dramática *Der Schwierige*, que es una obra costumbrista. Esta tiene por trasfondo toda una serie de líos amorosos pero su verdadera tesis es la propuesta y el perfilamiento de estos dos tipos masculinos antitéticos. En *Der Schwierige* el protagonista, el personaje de Hans es muy análogo al don Juan y al don Manuel de la *Dame Kobold* en la medida en que se insiste mucho en su personalidad galante pero reservada, callada, de pocas palabras, encerrado en sí mismo. Solo un ejemplo, aunque se encuentran muchísimos. En la escena XVIII, Stani, su sobrino, le dice a Hans:

STANI. (...) Eso es lo que admiro tanto de ti: hablas poco, eres tan distraído y
causas una impresión tan fuerte. (...) Tú nunca persigues
una cosa
y no eres para nada verborrágico, justamente es lo elegante
en ti.

(*El difícil*, p. 25).

No pretendo sugerir de esta manera, desde luego, que *Der Schwierige* pueda considerarse una refundición de *La dama duende* de Calderón, porque no es así en absoluto. Pero sí cabe señalar con todo esto que en la *Dame Kobold* está muy presente Calderón por supuesto, pero también está muy presente Hofmannsthal y no solo como traductor, sino como poeta y dramaturgo original.

Las figuras masculinas, o la noción de lo masculino o de la *Mannheit*, son interesantes en la medida en que a través de ellas podemos ver cómo la *Dame Kobold* es resultado, en muchos de sus pasajes, de dos plumas, de dos mentes y de dos tiempos diferentes y, por tanto, una muestra de las enormes dimensiones y el gran alcance que tiene la literatura. En su dama duende alemana, Hofmannsthal usa el terreno calderoniano para ensayar o exponer cuestiones que le rondan, y los personajes masculinos son sí los galanes de Calderón, pero con tonalidades muy

diferentes provocadas no a causa del traspaso arriesgado que es la traducción siempre sino motivadas por la consciente participación del Hofmannsthal poeta en los versos calderonianos.

En fin, la germanización de Calderón ha traído siempre consigo muchos problemas, sobre el papel y sobre el escenario, pero desde luego más y más grandes han sido siempre las ganas por mantenerlo a flote sobre los tablados alemanes. Incluso a día de hoy. El trabajo de autores como Hofmannsthal ha derribado y derriba barreras lingüísticas, barreras de tiempo y espacio y permite que, a pesar de todo y en pleno siglo XXI, resuene todavía en el escenario la voz alemana de un Calderón sin ningún tipo de fronteras.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, Vernon Lockwood [1954]: *Hugo von Hofmannsthal and Pedro Calderón de la Barca. A comparative Study*, tesis doctoral, UMI Dissertation Services.
- BRÜGGEMANN, Werner [1964]: *Spanisches Theater und deutsche Romantik*. Münster, Aschendorfsche Verlagsbuchhandlung.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro [2006]: *La dama duende*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- FARINELLI, Artur [1892]: *Spanien und die spanische Literatur im Lichte deutschen Kritik und Poesie*, Berlin, Verlag von A. Haack.
- HESELHAUS, Clemens [1954]: «Calderón und Hofmannsthal. Sinn und Form des theologischen Dramas», *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen*, 192, pp. 3- 30.
- HOFFMANNSTHAL, Hugo von [1920]: *Dame Kobold. Lustspiel von Calderón*, Berlin, S. Fischer Verlag.
- [1997]: *El difícil. Comedia en tres actos*, trad. Carlos Schelotto, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- HOFFMEISTER, Gerhart [1980]: *España y Alemania: historia y documentación de sus relaciones literarias*. Madrid, Gredos.
- KÄLIN, Detta [2013]: *Dem Meister ein Spiel. Calderón, die Einsiedler und ihr Welttheater. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum Fram, Fram Museum, Einsiedeln*.
- KROLL, Simon [2020]: «El teatro clásico español en Alemania. Cuatro siglos y veinte años de recepción», *Biblioteca de Rassegna iberística*, 20, pp. 81-99.

- MARATA, Eva Maria [1978]: «Chronologie der Calderón-Aufführungen auf dem Wiener Burgtheater», *Maske un Kothurn*, 24, 4, pp. 339–348.
- MORO MARTÍN, Alfredo [2016]: *Transformaciones del «Quijote» en la novela inglesa y alemana del siglo XVIII*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones-Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes.
- GOFF, Penrith [1974]: «Hofmannsthal's "Dame Kobold"», *Modern Austrian Literature*, 7, 3.4, 1974, pp. 121-134.
- GOTTER, Friedrich [1778]: *Der Kobold, ein Lustspiel in vier Akten*, Leipzig, Dykischen Buchhandlung.
- GRIES, Johann Diederich [1840]: *Die Dame Kobold en Schauspiele von Don Pedro Calderón de la Barca*, 5, Berlin, Nicolaischen Buchhandlung.
- PÉREZ VARAS, Feliciano [1998]: «Las claves españolas en el decadentismo de Hofmannsthal», *Revista de Filología Alemana*, 6, pp. 169-177.
- REICHENBERGER, Eva [2001]: «Recepción e influencia de Calderón fuera de España», en Díez Borque (ed.) *Calderón desde 2000*, Madrid, Ollero & Ramos, pp. 61-63.
- ROCHA BARCO, Teresa [2002]: *El Segismundo vienés*, Universidad de Extremadura, Cáceres.
- SCHLEGEL, August Wilhelm [1817]: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Heidelberg, Mohr und Winter.
- SCHREYVOGEL, Joseph von [1920]: *Das Leben ein Traum. Nach dem spanischen Calderón de la Barca für die deutsche Bühne bearbeitet*, Viena, Wallishausser.
- SCHWARZ, Egon [1962]: *Hofmannsthal und Calderon*, Cambridge, Harvard University Press.
- SULLIVAN, Henry [1998]: *El Calderón alemán: recepción e influencia de un genio hispano (1654- 1980)*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main.
- TIEMANN, Hermann [1936]: *Das spanische Schrifttum in Deutschland von der Renaissance bis zur Romantik*, Hamburg, Iberoamerikanisches Institut.

HITOS RELEVANTES DE LA PRESENCIA DE CALDERÓN EN LA LITERATURA FRANCESA DEL SIGLO XX

Juan Manuel Escudero Baztán

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA
(TEMT. TEATRO ESPAÑOL DESDE LA MODERNIDAD TEMPRANA)
Orcid 0000-0003-0089-2785

1. INTRODUCCIÓN

La llamada teoría de la modelización trata esencialmente de los procesos de inserción, interpretación y asimilación de un hito fundacional en manifestaciones literarias posteriores. Forma parte de la teoría generalista de la existencia de un único momento literario que se expande y ramifica a lo largo del tiempo, en una línea diacrónica que transcurre sin interrupciones y cuyo carácter unitario crea líneas de interdependencia que hay que analizar en su conjunto. Esta teoría se sustenta sobre la existencia de una serie de hitos de importancia capital dentro de la literatura española. Sin duda, como aludo más adelante, el teatro español del siglo XVII y el propio Calderón de la Barca, es uno de esos hitos fundamentales.

Todas las grandes literaturas generan constantemente procesos de modelización que recorren de arriba abajo su historia y su periodización. La literatura española, por ejemplo, presenta estos mismos procesos dinámicos en numerosos ejemplos que no caben desarrollar aquí. Simplemente los apunto como meros ejemplos que pueden ilustrar la dimensión conceptual que engloban estos procesos

de modelización. Por ejemplo, la novela picaresca o el concepto del realismo y del naturalismo. La primera muy importante porque señala el nacimiento de la novela moderna y se proyecta desde la publicación del *Lazarillo* en 1554, pasando por novelas del siglo XVIII, la narrativa de la posguerra española, hasta alcanzar su influjo en novelas de la segunda mitad del siglo XX como *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza o *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé. La segunda porque, fuera de toda polémica que ahora no viene al caso, el realismo es una constante en la literatura hispánica. Se manifiesta ya en *La Celestina* y adquiere una vertiente distorsionada y grotesca tanto en Quevedo, en Galdós como en Valle Inclán, sin olvidar su plasmación en la novela realista y naturalista de finales del XIX, pasando por el tremendismo de Cela o la narrativa de denuncia social de los años cincuenta. Se podrían señalar también otros ejemplos como la perspectiva de un cultivo sistemático de una poesía culta que arranca con Juan de Mena y se dilata hasta las últimas tendencias de la poesía actual. Y, por supuesto, la proyección de la dramaturgia áurea en todo el teatro posterior.

Esencialmente, la teoría de la modelización que aquí aplico estudia el desarrollo de la literatura hispánica desde la modernidad temprana. Se trata de revisar los elementos fundamentales de su transición cronológica desde principios del siglo XVII hasta mediados del siglo XX, y la pérdida de su peso hegemónico en el continente europeo frente a la irrupción de la cultura francesa y anglosajona, dominantes a partir del siglo XVIII. Se delimita el campo de estudio de este proceso de pérdida de hegemonía desde una perspectiva global a un ámbito más reducido, relacionado con uno de los tres grandes géneros literarios por excelencia: el género dramático, un género híbrido, con una parte de texto y otra de representación. Su relevancia genera una serie de procesos de modelización cuyo estudio es capital para entender la trascendencia de ese *continuum* literario. Dado que el campo de estudio puede ser amplísimo, cabe señalar algunas direcciones concretas, de carácter orientativo, en las que llevo varios años trabajando, y que se centran en gran medida en la figura de Pedro Calderón de la Barca y su dilatada y prolífica proyección desde la perspectiva de esta modelización, la cual, en relación con la literatura francesa, presenta dos momentos de intenso cultivo.

Uno, paralelo a la proyección de su poética entre sus coetáneos, y sujeta, por tanto, a un lapso de tiempo cercano a su muerte: finales del siglo XVII y principios del XVIII, donde se suscita en Francia un interés profundo por la figura del dramaturgo y el significado de su obra, y donde proliferan las traducciones del dramaturgo español como medio de difusión inmediata de su obra, pero también

como una constelación de versiones y reescrituras de su universo trágico (y de unas cuantas obras cómicas) consideradas como piezas indiscutibles de su canon dramático. A este respecto son muy conocidas las versiones de Corneille, Scarron, Collot, Linguet, Voltaire de títulos tan representativos como *El alcalde de Zalamea*, *Amar después de la muerte*, *Celos aún del aire matan*, *La gran Cenobia*, *El pintor de su deshonra* o *La vida es sueño*...

Otro, relacionado con la obra dramática de escritores franceses en la primera mitad del siglo XX, seducidos por la idea de un teatro religioso magistralmente urdido por el dramaturgo español, con las libertades compositivas que alcanzan en Calderón el auto sacramental, cuya tragicidad estriba en las relaciones conflictivas entre el hombre y Dios, la idea del libre albedrío y la estrecha relación entre las consecuencias de la gracia y la negación de la transcendencia. Todo ello visible en autores como Paul Claudel (*El zapato de raso* y *Separación de Mediodía*); Henry de Montherlant (y su peculiar adaptación del auto sacramental calderoniano: *El Maestro de Santiago*, *Port Royal* y *El cardenal de España*) y Albert Camus, con una versión prosificada de *La devoción de la cruz*, y, de nuevo, otro ensayo sacramental: *El estado de sitio*. Las páginas que siguen están dedicadas a este último grupo de escritores.

2. PAUL CLAUDEL (1868-1955)

Se podría decir, sin miedo a equivocarse, que toda la producción literaria de Paul Claudel está ligada a su condición de ferviente católico, y debe considerarse esta en su totalidad como cauce expresivo de las inquietudes religiosas de su autor y de otros escritores que a finales del siglo XIX experimentaron análogas crisis espirituales y un acercamiento hacia el dogma católico. Es la misma época en la que un escritor como Romain Rolland expresa su pesimismo y desencanto señalando cómo «un positivismo materialista plano y grasiento extendía su aceite rancio en el estanque de los peces¹», y manifestando abiertamente sentirse desplazado y aislado en el París literario de 1893. No era el único: en las reuniones literarias dirigidas por Stéphane Mallarmé, que Claudel frecuentó entre 1887 y 1895, se respiraba según relatan sus integrantes más asiduos «un olor a incienso alrededor de altares abandonados». Algunos de sus habituales tertulianos experimentaron una conver-

¹ Citado por Rolland Quintanilla [2001: 139 y ss.]. Recojo algunas de las alusiones que hace la autora sobre escritores franceses católicos en las mismas páginas.

sión espiritualista: Edouard Dujardin dejó de lado a Schopenhauer para defender la única verdad contenida en la Biblia; Paul Adam afirmaba, en su prefacio al *Arte Simbolista*, que la «época venidera será mística» y Joris-Karl Huysmans decía que Schopenhauer le había conducido sin remisión al libro de *Job* y al *Eclesiastés*. Aparecen, pues, una serie de grandes escritores católicos empezando por Charles Peguy (como poeta) y más tarde importantes novelistas de la talla de François Mauriac, Georges Bernanos o Julien Green, que someten el ideario cristiano a una profunda reactualización. En este sentido, es muy conocida la conversión de Claudel, influenciado por la temprana lectura primero de las *Iluminaciones*, seguidas de *Una temporada en el infierno* de Arthur Rimbaud, que producen en él la famosa epifanía mística de la noche de Navidad de 1886 escuchando el *Magnificat* en la Catedral de Notre Dame de París. Su conversión, desde una efectista puesta en escena (como no podía ser menos), lo convierten en un convencido militante, ávido de lecturas teológicas y de conversaciones con religiosos de todas las partes del mundo (gracias en parte a su trabajo como diplomático), que le llevó incluso a considerar seriamente la posibilidad de tomar los hábitos en la abadía benedictina de San Martín (en la localidad de Ligugé, cercana a Poitiers) en 1901. Esta temprana conversión mediatiza, en lo que aquí me interesa, su propia concepción dramática, basada en el principio de representación de una única verdad, que busca mediante múltiples registros, fuertemente ritualizados, instrumentalizar el hecho teatral como proceso de acercamiento al misterio de la divinidad. En la configuración temática y estructural de sus obras teatrales confluyen diversas influencias culturales: el teatro griego, la poesía de Virgilio, el teatro de Shakespeare, la ópera wagneriana, la Biblia y el teatro de Calderón, autor al que Claudel calificaba de «prodigioso inventor». Todos estos principios dramáticos se concentran en muchos de sus dramas, destacando sobre todos ellos la que gran parte de la crítica considera su obra cumbre: *El zapato de raso* (*Le soulier de satin*), que él mismo resumía como su «testamento sentimental y dramático».

El zapato de raso, subtulado como *Lo peor no siempre es seguro* (*Le pire n'est pas toujours sûr*) sintetiza y dramatiza también una vertiente profana y otra sagrada en la vida del escritor. Concebida como un conglomerado de dos planos constitutivos del ser humano, que se podrían dividir entre las apetencias del cuerpo y las apetencias del alma, lleva a las tablas la oposición entre el deseo apasionado por la realización plena de la felicidad propia y la fuerza de un imperativo exterior al que ese mismo deseo anhela acomodarse. En el fondo se trata de una confrontación entre el deseo corporal alimentado por los sentidos y la necesidad de alcanzar los

misterios de la transcendencia y de la gracia que solo puede garantizar la creencia en Dios². Ambas líneas, bien definidas y marcadas, son el motor sobre el que pivota la escritura de la obra, y forman parte de la propia experiencia vital del dramaturgo. La pieza, tanto en su diseño estructural, como en sus motivaciones más íntimas, funciona a la perfección como ese «testamento sentimental y dramático» aludido arriba. Ambos planos necesitan como mínimo una sucinta explicación. La vertiente sensual y física tiene su origen al parecer en el drama afectivo que vivió el propio poeta entre 1900 y 1905, embarcado en un largo viaje hacia China, y enamorado en el transcurso del viaje de una mujer casada que se convirtió en su amante. Cuatro años de intensa y dolorosa relación que acaba abruptamente con el renuncio de ambos amantes después de una tormentosa relación para Claudel, sumido entre la palpitación de la carne y el arrepentimiento ante Dios de un amor adúltero, prohibido y pecaminoso. Le costará al poeta casi veinte años restañar las heridas y llevar a cabo una especie de catarsis purificadora mediante la escritura de *El zapato de Raso* entre 1919 y 1924, que no solo constituye «una suma teórica, filosófica y teológica», sino en la «suma de toda su vida³». La vertiente metafísica y espiritual ya ha sido señalada arriba a partir del testimonio de su conversión contado por el propio Claudel de manera magistral⁴:

Y entonces, se produjo el acontecimiento que domina toda mi vida. Bruscamente, mi corazón fue alcanzado y creí. Creí con tal fuerza de adhesión, con tal levantamiento de todo mi ser, con una convicción tan poderosa, con una certidumbre exenta de toda clase de duda que, desde entonces, todos los libros, todos los razonamientos, todos los azares de una vida agitada no han podido conmovier mi fe; ni, en verdad, rozarla. Había experimentado, de pronto, el sentimiento desgarrador de la inocencia, de la eterna infancia de Dios: una revelación inefable. Al intentar reconstruir, como lo he hecho a menudo, los minutos que siguieron a aquel instante extraordinario, encuentro los elementos siguientes que, sin embargo, no formaban sino un solo relámpago, una sola arma de la que se servía la Divina Providencia para alcanzar y abrirse por fin al corazón de un pobre muchacho desesperado. «¡Qué dichosas son las personas que creen! ¿Si en verdad fuese cierto? ¡Es cierto! Dios existe, está ahí. ¡Es alguien, es un ser tan personal como yo! Me ama, me llama».

² Ver Bouvier [1953].

³ Ver Bordenave [2010: 107].

⁴ Citado por Bordenave [2010: 113]; ver, en todo caso, Battistessa [1951].

El carácter inefable de la revelación supuso desde ese momento para Claudel la necesidad de elevar su escritura a la concepción fundada por el simbolismo: la literatura como enunciación metafísica del universo y como escritura de inspiración sagrada. Si para Mallarmé el deber del poeta es la explicación órfica de la Tierra, para Claudel esto pasaba necesariamente por una nueva enunciación en términos católicos⁵: el arte visto como vía de conexión con los transcendentales del ser: la belleza, el bien, la verdad y Dios, en última instancia. Sin embargo, en Claudel, este hecho de la conversión implica una nueva estética y a su vez la búsqueda de una descarnada materialidad de las cosas desde una perspectiva sagrada. Su conversión fue eminentemente sensual, forjada a través de los sentidos raptados en la magnificencia y concreción de la liturgia. De esta manera, el materialismo poético lo convirtió en el poeta de la materialidad del dogma, de las devociones, de los sacramentos, de las imágenes de todo aquello que la religión, como cosa humana, puede implicar de corporal. Ambos principios: concepción simbolista y materialismo poético dan forma a una historia situada en la España del siglo XVI, con el motivo reiterado del mar como *leitmotiv* que dota a la obra de una estructura próxima a la novela bizantina, donde los amantes protagonistas sufren los incontrolables vaivenes de la fortuna con continuas separaciones y reencuentros que ponen de manifiesto que hay un hilo sutil que guía su historia, en la que son simples observadores, ajenos e incapaces a su dominio. El drama cuenta la historia de amor entre Don Rodrigo, un conquistador, y Doña Proeza, una mujer casada, esposa de Don Pelayo. Los amantes son conscientes del deseo imposible que los une. Doña Proeza se consagra a la Virgen y pide su ayuda para no huir con su amante, para lo cual, deposita su zapato de raso en sus manos sagradas. Esta ofrenda y la consagración a Dios es el tema que se desarrollará a lo largo de cuatro jornadas; los dos amantes inician un camino de vicisitudes donde todas las circunstancias señalan lo que significan el uno para el otro en el diseño divino, la ofrenda de su sacrificio, que es capaz del mayor milagro de vencer a la propia búsqueda de la felicidad individual. En el desenlace, en un último encuentro, Rodrigo y Proeza se reiterarán su amor para acto seguido renunciar para siempre a su consumación y alcanzar cada uno por su lado los misteriosos caminos de la plenitud en la eternidad (Proeza muere y un Rodrigo se volverá un senecto e impenitente aventurero, aceptando resignado su destino).

La obra, considerada por Melchinger «la más poderosa teatralización de lo espiritual que conoce el arte contemporáneo⁶», fue llevada a las tablas en 1943 con

⁵ Ver Chaigne [1963].

⁶ Ver Dubatti [2005] (citado por Bordenave [2010: 123]).

un éxito inmediato. La versión completa (dada su prolija extensión: la representación duraba alrededor de las ocho horas) fue estrenada en 1987 en el Festival de Avignon, y de allí saltó a la mayoría de los grandes teatros europeos. Claudel califica la obra como una «acción española en cuatro jornadas» levantada a partir de las coordenadas básicas del teatro barroco español y su preocupación por los problemas del hombre y su destino, íntimamente relacionado con la transcendencia. Y adquiere muchos rasgos comunes con el auto sacramental, no tanto desde la perspectiva de su construcción alegórica (aunque si hay un tratamiento análogo del tiempo y del espacio, con una torsión evidente de las leyes naturales que los rigen), sino a través de la perspectiva del espectáculo total y de la imbricación de diferentes elementos no verbales que confluyen en la construcción de un todo orgánico como la presencia de la música, con una amplia orquesta y un coro responsables de crear un universo sonoro en consonancia con la trepidante sucesión de cuadros escénicos, el fastuoso vestuario de los actores (de mano de Lucien Coutaud en su estreno de 1943) y una puesta en escena compleja con múltiples cambios (33 cuadros diferentes) mediante complicados juegos mecánicos de cortinas que se corren y descorren mostrando las diferentes «moradas» en que se desarrolla la acción, y utilizando todos los recursos técnicos de la época como juegos de luces y sombras, utilización de proyecciones cinematográficas, uso de sombras chinescas, etc., que son aditamentos superpuestos, de libre elección para el director de escena, sobre un fondo neutro, simple en su decoración (que remite a una ductilidad espacial desde una perspectiva alegórica) con una clara intencionalidad de romper la fluidez emocional y argumentativa que pudiera desarrollar el espectador en el transcurso de la función⁷:

⁷ Ver Claudel, *Le soulier de satin*, ed. Maudale et Petit [1965-1967, II: 663]. Reproduzco a continuación la traducción del fragmento llevada a cabo por Calzada en su edición de la obra de Claudel [2010: 13]: «Es esencial que las escenas se sucedan sin la menor interrupción. Desde el fondo, el telón más negligentemente embadurnado. Los maquinistas realizarán los arreglos necesarios a la vista del público pendiente de que la acción siga su curso. A la menor necesidad, nada impedirá a los artistas darles una mano. Los actores de cada escena aparecerán antes del cierre de la escena precedente a fin de hablar y entregarse inmediatamente, entre ellos, a su pequeño trabajo preparatorio. Las indicaciones de escena se darán por el administrador o los actores mismos, que se pasarán uno a otro los papeles necesarios. Una punta de cuerda que pende, un telón de fondo mal tirado y abandonado como un muro blanco delante de aquel paso y repaso del personal será de mejor efecto. Es conveniente que todo sea provisorio, en marcha, farfullado, incoherente, improvisado desde el entusiasmo. Con éxito, si es posible, de

Il est essentiel que les tableaux se suivent sans la moindre interruption. Dans le fond la toile la plus négligemment barbouillée, ou aucune, suffit. Les machinistes feront les quelques aménagements nécessaires sous les yeux mêmes du public pendant que l'action suit son cours. Au besoin rien n'empêchera les artistes de donner un coup de main, Les acteurs de chaque scène apparaîtront avant que ceux de la scène précédente aient fini de parler et se livreront aussitôt entre eux à leur petit travail préparatoire. Les indications de scène, quand on y pensera et que cela ne gênera pas le mouvement seront ou bien affichées ou lues par le régisseur ou les acteurs eux-mêmes qui tireront de leur poche ou se passeront de l'un à l'autre les papiers nécessaires. S'ils se trompent, ça ne fait rien. Un bout de corde qui pend, une toile de fond mal tirée et laissant apparaître un mur blanc devant lequel passe et repasse le personnel sera du meilleur effet. Il faut que tout ait l'air provisoire, en marche, bâclé, incohérent, improvisé dans l'enthousiasme! Avec des réussites, si possible, de temps en temps, car même dans le désordre il faut éviter la monotonie.

L'ordre est le plaisir de la raison: mais le désordre est le délice de l'imagination.

3. HENRY DE MONTHERLANT (1895-1972)

Señala Montherlant en su prefacio a *El Maestro de Santiago (Le Maître de Santiago)* una cuestión que implica a la concepción misma de todo su teatro, al que describe inmerso en una radical dualidad entre lo sagrado y lo profano⁸:

Il y a dans mon œuvre une veine chrétienne et une veine «profane» (ou pis que profane), que je nourris alternativement, j'allais dire simultanément, comme il est juste, toute chose en ce monde méritant à la fois l'assaut et la défense, et puis que nous devons nous dire de quelque vérité que nous habitons ce que tout homme marié s'est dit une fois au moins de sa femme: «Pourquoi celle-là?»

tiempo en tiempo, para evitar la monotonía por el desorden. El orden es el placer de la razón: mas, el desorden es la delicia de la imaginación». Ver más detalles en Barrault, 1980.

⁸ Ver Montherlant, ed. Laprade y Saint Robert, «Postface», p. 521. Reproduzco la traducción española del fragmento que recoge la edición de 1953, p. 131: «En mi obra existen una vena cristiana y una vena «profana» (quizá peor que profana), que se alimenta alternativamente —iba a decir simultáneamente— como debe ser lo justo tratándose de cuantas cosas hay en este mundo que merezcan ataque y defensa; y puesto que debemos decidirnos, cualquiera que sea la realidad que pisemos, aquello que todo marido se ha dicho por lo menos una vez respecto de la propia mujer: «¿Y por qué tenía que ser ella?»».

Él mismo ilustra esta tajante división: veta cristiana en *El relevo matinal*, *La rosa de arena*, *Servicio inútil*, las cartas de Costale a Teresa en *Las muchachas*, *Hijos de otros*, *Port-Royal*, *El Maestre de Santiago*; veta profana en *Los olímpicos*, *En las fuentes*, *La pequeña Infanta*, *El solsticio de junio*... La vertiente cristiana de Montherlant es el reflejo claro de la formación que recibió desde muy joven, que fue evolucionando hacia un escepticismo sin estridencias que, si bien lo alejó de sus creencias juveniles, dejó un poso profundo como conflicto perenne en el hombre, entre sus pasiones y la propia fe, uno de los temas principales de toda su dramaturgia. Consciente de la necesidad de conocer en profundidad las raíces del cristianismo para explotar su potencialidad trágica y conflictiva, muchos de sus dramas de corte religioso son el resultado de una cuidada reflexión y de una amplia documentación sobre los principios básicos de la teología católica.

Una consecuencia directa de esta orientación hacia lo religioso es la querencia del dramaturgo por los temas españoles, cuya atracción sintió desde muy joven como lo prueban su interés por la tauromaquia, sus frecuentes viajes a la península y sus lecturas sobre asuntos españoles, que en más de una ocasión le impulsaron a escribir obras de teatro sobre la historia de España y la conquista de América⁹, cuya idea le rondaba ya desde 1933, aunque la redacción de *El Maestre de Santiago* es de 1945. Por otra parte, su admiración por los caracteres extremados, por la energía de carácter, por los personajes expuestos ante situaciones extraordinarias, le llevan a buscar sus temas en figuras emblemáticas y momentos excepcionales de nuevo de la España del siglo XVI.

El resultado de estas ideas cristaliza en Montherlant en la aplicada escritura de varias obras que denomina autos sacramentales: *El Maestre de Santiago* (en tres actos, estrenada en el Teatro Hebertot de París, el 26 de enero de 1948); *Don Fadrique*, auto en cuatro actos cuya redacción abandona en 1929¹⁰; *Port-Royal*, en cuatro actos también, terminado entre 1940 y 1942 y estrenado en 1945. Y

⁹ Posiblemente ese acercamiento pueda tildarse un tanto estereotipado. Y explica su predilección por los personajes enérgicos, enfrentados a momentos excepcionales, como le ocurre al Maestre don Álvaro Dabo: «La Castille du XVI^e siècle a frappé le type de ces gentilshommes à la tête un peu étroite, qui, la cinquantaine passée, se retiraient du monde: avec leur foi tranchante, leur mépris de la réalité extérieure, leur goût de la ruine, leur fureur du rien» (Montherlant, ed. Laprade y Saint Robert, «Postface», p. 522). «La castilla del siglo XVI acuñó este espécimen de gentilhomme de cabeza estrecha que pasados los cincuenta años se retiraba del mundo: con su fe tajante, su menosprecio de la realidad externa, el gusto por la ruina, y la pasión furiosa por la nada» (Montherlant, *El Maestre de Santiago*, 1953, p. 132).

¹⁰ Ver Duroisin, 2018.

otra obra más tardía, *El Cardenal de España*, llevada a las tablas en 1966. Aparte una breve pieza, también considerada por el dramaturgo del mismo género, con el título *Hijos de otros*. La consideración de estas obras como autos sacramentales cabe entenderla desde una perspectiva bastante laxa, el apelativo genérico atiende en gran medida a su perspectiva religiosa, pero faltan ingredientes básicos como la construcción de una alegoría sostenida sobre la que gravita la historia de la redención humana, y un tratamiento alegórico en los personajes, y lo mismo puede aplicarse a la puesta en escena y al uso alegórico de las coordenadas espaciotemporales. Nada de esto ocurre en la obra de Montherlant, tan solo se podría establecer cierta analogía entre la exaltación eucarística en los autos de Calderón y esa misma exaltación de honda pasión religiosa que cierra la obra en la figura del Maestre Don Álvaro y de su hija Mariana, convencidos en el sacrificio de entregar su vida terrena a la contemplación de Dios en el convento de san Bernabé. El conflicto dramático que se plantea en la obra tiene que ver con la oposición entre las glorias pasadas de una España pura y limpia, encarnada en la figura de don Álvaro y la contaminación de la modernidad en una España que considera esencial para su prosperidad la conquista de América. El propio Montherlant señala el germen de esta idea en una cita leída en 1933 en un libro de historia cuyo título dice no recordar¹¹.

Desde la contraposición de estas dos Españas, el intransigente Maestre de la orden de Santiago, don Álvaro, cuya exigencia espiritual le lleva a despreciar sus propios intereses, rehúsa partir hacia el Nuevo Mundo con los caballeros de la Orden para conquistar riqueza y honores y favorecer así la boda de su hija Mariana mediante una generosa dote. Álvaro opone a las vanidades terrenas de gloria y riqueza, el desprecio por la crueldad de la colonización y la decadencia moral de España. El maestre, tentado un momento por el supuesto favor del rey (engaño urdido por sus amigos y por Mariana, que, arrepentida y pesando más su amor filial, confiesa a su padre la superchería), decide retirarse del mundo y dedicarse por entero a la salvación de su alma. Mariana, a su vez, renuncia a su amor mundano y la obra termina con su éxtasis ante la Cruz, a la manera de una exaltación eucarística a la vieja usanza.

¹¹ La cita venía a decir más o menos lo siguiente: «Quelques années après la découverte de l'Amérique, il y avait nombre de vieux Espagnols à juger que cette découverte était un malheur pour l'Espagne» (Montherlant, ed. Laprade y Saint Robert, «Postface», p. 521). «Algunos años después del descubrimiento de América, había cierto número de viejos españoles que juzgaban ese acontecimiento como una verdadera desdicha para España» (ver la edición de la obra de Montherlant [1953: 132]).

La obra contiene varias lecturas que fluctúan entre los planteamientos particulares de los personajes protagonistas, que en Don Álvaro rallan en el egoísmo, el culto desmedido a la personalidad, que revelan, en última instancia, una incapacidad manifiesta de vivir en el mundo, y en Mariana en el sacrificio filial a los imperativos paternos que no a los imperativos emanados de la trascendencia, y el misterio iluminador e inexplicable de la gracia y sus poco terrenales designios. Además, el texto deja patente la contraposición de dos Españas posibles, una verdadera y otra nueva, emergente y edulcorada con claras connotaciones desde una perspectiva política, aunque el texto en su conjunto es mucho más vidrioso a la hora de identificar de qué lado cae la España legítima.

Señalaba Montherlant que, cuando estrenó *El Maestro de Santiago*, la prensa francesa se sonrojó ante la dureza despiadada del protagonista Don Álvaro. Sin embargo, años más tarde, al enfrentarse al dibujo minucioso del carácter de Cisneros en su *Cardenal de España (Le Cardinal d'Espagne)* el propio dramaturgo volvió a hacer acopio de una dureza mayor si cabe que entonces pasó desapercibida para gran parte de la prensa francesa. Desde una perspectiva histórica, toda la vida de Cisneros atestigua una dureza hacia sí mismo y hacia los demás que ha sorprendido hasta a sus contemporáneos y sus compatriotas. Explica el propio dramaturgo francés que esta dureza de carácter tiene un claro trasfondo histórico por dos razones fundamentales: una, porque sin ella el hundimiento final de Cisneros, en su vida y en la obra de Montherlant, no tiene importancia ni fuerza trágica suficientes para mantener una mínima tensión en su drama; y otra, porque el espíritu de hoy ha llegado a no ver un eclesiástico más que bajo un aspecto lenificativo. Era preciso para justificar al personaje mostrar que el Cardenal Cisneros no lo era de ningún modo. Por tanto, justifica Montherlant la reproducción histórica veraz de aquellos hechos que pudieran sorprender al público: sus procedimientos poco ortodoxos para someter a los moros, su manera despiadada de llevar a cabo la guerra en Navarra, o la destrucción de Villafrades. La complejidad del personaje, que tanto atrae en la pieza, no es sino el resultado de llevar a escena sus contradicciones internas y externas, un laberinto de acciones encontradas en el que se perdían tanto los españoles como los extranjeros. Como señalaba López de Toro en su *Perfiles humanos de Cisneros* (discurso leído en su ingreso en la Real Academia de la Historia en noviembre de 1958):

el signo bíblico de la contradicción es la clave a la que hay que recurrir constantemente para hablar de la interpretación exacta de las acciones de Cisneros,

tanto de las del orden más íntimo, como de las más transcendentales y más importantes para la historia del país.

El drama, en su conjunto, transfiere a la escena esa dualidad constante del personaje, dramatizando los hechos más importantes desde la perspectiva histórica de los últimos días de Cisneros en el momento en que se espera la llegada del futuro rey Carlos V. El retrato que hace Montherlant es desgarrador, presentando al viejo y poderoso Cardenal de nuevo enfrentado a su sed de poder y a su anhelo de renuncia al mundo, entre la acción y la contemplación, entre la soberbia, la crueldad, y el ascetismo. Configurado como un superviviente hábil de la adulación y traición cortesana, se enfrenta a sus propios fantasmas no solo en la figura de su sobrino Luis Cardona, construido como un carácter mucho más débil¹²,

Je ne suis pas un habile; ce que j'aime, c'est commander cinq cents hommes bien simples, très contents de mourir ils ne savent au juste pour quoi. Á la cour, si on se tient à l'écart des intrigues, on est en danger parce qu'on est seul; si on s'y mêle, on est en danger parce qu'elles vous lient. Si on lève la tête, on est écrasé; si on la baisse, on est méprisé. Qui sert mal est puni par le prince; qui sert bien est puni par l'envie.

sino también en su incapacidad de enfrentarse y salir vencedor en la audiencia con la reina Juana (que ocupa casi todo el segundo acto), cuya locura es un recuerdo constante de la conciencia escindida del Cardenal. La obra tiene poco de auto sacramental en este caso, y más bien narra el camino de la gloria del poder a la nada de la muerte a través de una fábula histórica inserta en un drama que es, al fin y al cabo, una reflexión sobre la caduca vanidad del hombre. La muerte final del cardenal ante la carta en la que el futuro rey le comunica su despido pone de manifiesto toda la tragedia de la propia extinción y el precipicio hacia la nada, azuzada en la última escena por el persistente ladrido de un perro en la lejanía¹³ (pp. 168-169):

¹² Ver Montherlant, ed. Laprade y Saint Robert, p. 1121. Ofrezco la traducción al pasaje de López Rubio (*El Cardenal de España*, 1962, p. 54): «Yo no soy hábil. Lo que me gusta es mandar quinientos hombres poco inteligentes, contentos de morir sin saber a punto fijo por qué. En la Corte, el que se aparta de las intrigas se halla en peligro, porque está solo. Si se mezcla en ellas, está en peligro, porque ellas le envuelven. Al que quiere alzar la cabeza se le aplasta. Al que se humilla se le desprecia. El que sirve mal es castigado por el Príncipe. El que sirve bien es castigado por la envidia».

¹³ Ver Montherlant, ed. Laprade y Saint Robert, p. 1170. Ofrezco la traducción al pasaje de López Rubio (*El Cardenal de España*, 1962, pp. 169-169): «Cisneros: ¡Dios mío! ¿Qué he

CISNEROS: Ô mon Dieu! Qu'ai-je fait! Pourquoi cette punition? (*Le cardinal esquise un pas en titubant; des larmes qui sont venues aux yeux.*) Pauvre roi, pauvre roi, lui aussi, il aura ses traîtres...

CARDONA: Il était donc bien comme les autres! [...] Mon Père, pardonnez-moi! Mon Père!

VAN ARPEN: [...] Qu'il ne croie pas que nous ayons fini de le juger.

LA MOTA: Un jour on ne le jugera même plus. (*Dehors, un chien aboie continûment.*)

De *Port-Royal* Montherlant comenzó a escribir una primera versión en 1929, bajo la influencia de una obra homónima de Sainte-Beuve, que luego volvió a retomar entre 1940 y 1942. Sin embargo, las vicisitudes de la guerra volvieron a ralentizar el proyecto que fue definitivamente olvidado hasta 1953, cuando una detenida lectura del manuscrito original dio lugar a un cambio radical en el planteamiento de la obra y la escritura de una nueva versión esta vez definitiva, que llevaba a escena episodios radicalmente diferentes de los contenidos en la versión primitiva.

La Comédie Française estrenó *Port-Royal* el 8 de diciembre de 1954; fue un triunfo absoluto de crítica y público. La obra se benefició de tres ediciones en 1954, incluida una en el volumen de la colección de la «Pléiade», que consagraba a su autor como uno de los dramaturgos contemporáneos más influyentes de la literatura francesa. Este éxito fue tanto más notable cuanto que las obras anteriores del dramaturgo habían tenido un éxito muy mediocre. Montherlant, de 58 años, presenta *Port-Royal* en su prefacio, fechado en septiembre de 1953, como el final de una trilogía católica iniciada con *Malatesta* y *La ciudad en la que reina un niño* (*La ville dont le prince est un enfant*) que sería a la postre su última aportación al teatro. Su intención final había sido la de escribir un drama desnudo, basado en los procesos íntimos y psicológicos de los personajes, dando por hecho que no contaría con el favor del público por su técnica depurada e introspectiva y una temática tan austera como la que había elegido. La obra nace así lastrada por una especie de resignación personal que se diluye en el transcurso de la acción como un espejismo más, pues resultó ser un drama sorprendentemente complejo y singular, pese a afe-rrarse a una concepción dramática fuertemente anclada en la tradición neoclásica,

hecho yo? ¿Por qué este castigo? (*Da un paso titubeante. Las lágrimas asoman a sus ojos.*) ¡Pobre rey! ¡Pobre rey! Él también tendrá sus traidores... [...] Cardona: ¡Era como los demás! [...] ¡Perdonadme, Padre! ¡Padre mío! Van Arpen: [...] Que no crea que hemos acabado de juzgarle. La Mota: Un día no se le juzgará siquiera. (*Lejos, el perro continúa aullando*)».

que ya parecía no estar de moda en la Francia de 1950, cuando triunfaba en los teatros de todo el país una pieza tan opuesta en estética como en planteamientos morales como *Esperando a Godot* de Samuel Beckett.

La acción tiene lugar en 1664 en un austero y apenas dibujado locutorio de Port-Royal. El jansenismo ha sido condenado y la autoridad eclesiástica presiona para que las religiosas suscriban el «formulario» que reniega de la doctrina de Jansenio. El espectador asiste a sus discusiones y a sus angustias en espera de la llegada del arzobispo Péréfixe. La postura de sor Angélique Arnauld, sobrina del fundador de la comunidad, que, pese a sentir su propia fe anima a las hermanas a resistir, contrasta, por ejemplo, con las certezas de su protectora, la abadesa Agnés. Sin embargo, pese a las supuestas divisiones de las religiosas, a la llegada del arzobispo las hermanas se niegan a suscribir el «formulario». Entonces se ordena que doce hermanas sean aisladas en París, en el convento de los jesuitas. Al final, permanecen en escena sólo sor Angélique y una novicia, sor Françoise. Sor Angélique, aunque dominada cada vez más por las dudas religiosas y obligada a abandonar Port-Royal, que ha sido siempre la razón de su existencia, sostiene la fe de la nueva novicia. Pero lo hace con aire tan distante y palabras tan mecánicas que sor Françoise se queda perpleja. Mientras sor Angélique se aleja definitivamente, sor Françoise vuelve a entrar en clausura. La escena permanece vacía hasta la llegada de la nueva superiora puesta al frente de la dirección del monasterio.

4. ALBERT CAMUS (1913-1960)

Otro de los decididos seguidores de Calderón fue, sin duda, Albert Camus, no solo dramaturgo y escritor de obras tan influyentes como *El extranjero*, *El hombre rebelde* o *Calígula*, sino también un fino y atento lector y muy interesado como dramaturgo en las aportaciones decisivas del teatro áureo español¹⁴ (en las fuentes que lo inspiraron; las puestas en escena de las obras, el manejo del espacio, de los personajes y del vocabulario; la estética plástica de la acción, los conflictos más recurrentes, o la propia historia de sus representaciones) y la honda tragicidad sobre la condición humana que trescientos años antes ya había adelantado un dramaturgo como Calderón, que el propio Camus consideraba como uno de los mejores escritores que había ofrecido España al mundo.

¹⁴ Ver Gay-Crozier [1967]; y Melançon [1976].

No obstante, su interés por el teatro español barroco no se limitó solo a la figura de Calderón (su pasión por el teatro y el cine le acompañó desde muy joven, como bien lo atestigua su novela autobiográfica *El primer hombre*) pues ya había mostrado profundos conocimientos siendo director (y fundador) entre 1935 y 1936 del *Théâtre de l'Equipe* al llevar a las tablas una versión de *La Celestina*, donde él mismo actuaba como Calixto. Incluso acarició en algún momento la idea de representar una versión de *Los Baños de Argel* de Cervantes. Además de llevar a cabo la traducción de *La devoción de la Cruz*, a la que me refiero a continuación, estrenó en Angers el 21 de junio de 1957 una nueva traducción de *El caballero de Olmedo*. La obra lopliana, traducida tres años después de la escritura de su tragedia calderoniana, incide de nuevo en el respeto máximo al original, tanto en el pensamiento como en la epidermis expresiva del dramaturgo español, cuya necesidad de conservación¹⁵:

S'impose plus encore lorsqu'il s'agit du théâtre espagnol du Siècle d'or qui donne la primauté à l'action et à la rapidité du mouvement. Lope de Vega, par exemple, est le premier et le plus fécond de nos scénaristes. Il procède par scènes courtes, distribuées en deux lieux différents, coupés par de fréquentes entrées et sorties. Il sacrifie presque toujours la psychologie au mouvement.

Y terminaba por añadir cómo¹⁶:

¹⁵ Ver Camus [2006-2008, IV: 171]. La traducción de la cita es la que sigue: «Se impone aún más cuando se trata del teatro español del Siglo de Oro, que da prioridad a la acción y a la rapidez del movimiento. Lope de Vega, por ejemplo, es el primero y el más fecundo de nuestros dialoguistas. Procede mediante escenas cortas, distribuidas en distintos lugares e interrumpidas por entradas y salidas frecuentes. Casi siempre sacrifica siempre la psicología en aras del movimiento» Camus [2022: 235-236].

¹⁶ Ver Camus [2006-2008, IV: 171-172]. La traducción de la cita es la que sigue: «esta versión, cuanto menos, pretende hallar el movimiento del diálogo y de la acción, al tiempo que respeta el preciosismo del texto, excesivo en ocasiones para una sensibilidad moderna, pero que también es la marca de origen de esta comedia dramática. Espero, en todo caso, que se aprecien la juventud y el esplendor de esta obra, una de las más logradas de Lope de Vega, que recuerda a menudo a *Romeo y Julieta* por el entrelazamiento de los temas del amor y la muerte. El heroísmo, la ternura, la belleza, el honor, el misterio y la fantasía que engrandecen el destino de los hombres, es decir, la pasión de vivir, están presentes en todas las escenas y nos recuerdan una de las dimensiones más constantes de este teatro, que hoy pretende encerrarse en armarios y alcobas. En nuestra Europa de cenizas, Lope de Vega y el teatro español pueden aportar hoy

Cette version, du moins, essaie de retrouver le mouvement du dialogue et de l'action tout en respectant la préciosité du texte, excessive parfois pour une sensibilité moderne, mais qui est aussi la marque d'origine de cette comédie dramatique. J'espère que l'on sera sensible en tout cas à la jeunesse et à l'éclat de cette pièce, une des plus réussies de Lope de Vega et qui rappelle souvent Roméo et Juliette par l'entrecroisement des thèmes de l'amour et de la mort. L'héroïsme, la tendresse, la beauté, l'honneur, le mystère et le fantastique qui agrandissent le destin des hommes, la passion de vivre en un mot, courent au long des scènes et nous rappellent l'une des plus constantes dimensions de ce théâtre qu'on veut aujourd'hui enfermer dans des placards et des alcôves. Dans notre Europe de cendres, Lope de Vega et le théâtre espagnol peuvent apporter aujourd'hui leur inépuisable lumière, leur insolite jeunesse, nous aider à retrouver sur nos scènes l'esprit de grandeur pour servir enfin l'avenir véritable de notre théâtre.

Camus llevó a cabo esta traducción al francés de la obra calderoniana a través de un encargo expreso hecho por Marcel Herrand para llevar a las tablas tres representaciones en 1953 en el marco del Festival de Arte Dramático en el patio del castillo de Angers (la primera tuvo lugar el 14 de junio). El conocido director de teatro había manifestado muchas veces la fascinación por una obra que consideraba una «extravagant chef-d'œuvre» («extravagante obra maestra»), según recoge el propio Camus en la nota preliminar a su traducción¹⁷) y a su puesta en escena dedicó los últimos meses de su vida (Herrand falleció el 11 de junio y no llegó nunca a ver el estreno de la versión de Camus). El día del estreno Camus ejerció como auténtico director, y decidió apostar por una llamativa puesta en escena donde sobresalían las inmensas posibilidades de un espacio al aire libre, muy adecuado para los juegos barrocos de drama calderoniano¹⁸. El principal cometido de Camus fue traducir un texto fiel en la letra y en el tono del original pero que pudiese adecuarse con holgura a las capacidades declamatorias de los actores. Es decir, se trata en todo caso de una traducción muy fiel con el contenido de los versos calderonianos, pero despojada de una versificación que entorpecía los modos adquiridos de los actores franceses («Elle n'est pas une adaptation et elle a recueilli tout le dialogue de Calderon. Mais elle vise surtout à fournir un texte de

su luz inagotable y su insólita juventud, y ayudarnos a recuperar en nuestros escenarios un espíritu de grandeza que estimule el futuro verdadero de nuestro teatro» [Camus, 2022: 236].

¹⁷ Ver Camus [2006-2008, III: 515].

¹⁸ Ver Cots [2003: 138].

représentation, écrit pour des acteurs¹⁹»; «No es una adaptación y recoge todo el diálogo de Calderón, pero aspira ante todo a proporcionar un texto representable, escrito para los actores»). En palabras de Camus «elle cherche à faire revivre un spectacle, à retrouver le mouvement de ce que fut d'abord une pièce jouée devant des auditoires populaires²⁰» («pretende hacer revivir un espectáculo, reproducir el movimiento de lo que fue una obra destinada en un principio a ser representada ante un auditorio popular»), y su tarea, dice, se vio facilitada por «les audaces de pensée et d'expression du plus grand génie dramatique que l'Espagne ait produit²¹» («la audacia del pensamiento y de la expresión del mayor genio dramático que ha dado España»). A todo esto, la fascinación de la obra para ambos (traductor y director) emanaba directamente de su peculiar estructura genérica, a medio camino entre el misterio medieval (que luego derivaría en el género sacramental) y el drama romántico (por su aparente tendencia al melodrama). En uno y otro vuelve a aparecer esa fascinación por el teatro religioso, cuya plasticidad propone siempre audaces soluciones para la puesta en escena de un tema tan poco cromático como el de la tensión trágica, que se establece entre el hombre y la transcendencia, y la presencia obsesiva de la gracia que²²

transfigure le pire des criminels, le salut suscité par l'excès du mal sont pour nous, croyants ou incroyants, des thèmes familiers. Mais c'est plus de trois siècles avant Bernanos que Calderon prononça, et illustre de façon provocante, dans la *Dévotion*, le "Tout est grâce" qui tente de répondre dans la conscience moderne au "Rien n'est juste" des incroyants.

Camus capta desde el inicio de su traducción la grandeza excesiva de un personaje que recrea muchos de los ademanes de los mitos clásicos (Eusebio, abandonado al nacer, lucha con su padre, mata a su hermano y se enamora de su hermana), acostumbrado al exceso, al amor desmedido y a la violencia sin límites,

¹⁹ Ver Camus [2006-2008, III: 515].

²⁰ Ver Camus [2006-2008, III: 515].

²¹ Ver Camus [2006-2008, III: 515].

²² Ver Camus [2006-2008, III: 515]. La traducción de la cita es la que sigue: «transfigura al peor de los criminales, la salvación suscitada por el exceso del mal, son para nosotros, creyentes o no creyentes, temas familiares. Pero Calderón se adelantó en más de tres siglos a Bernanos, al exponer en *La devoción de la cruz*, e ilustrar de forma provocadora, el "todo es gracia" que intenta corresponder en la conciencia moderna al [literal] "nada es justo" de los ateos» [Camus, 2022: 236].

marcado simbólicamente a través de un nacimiento infausto que lo convierte en un ser teratológico, que seduce a Julia y atrae y repugna a partes iguales a Curcio, padre del malogrado Lisardo, que muere al inicio de la primera jornada en un duelo desigual, pues la voracidad destructiva de Eusebio no conoce límites. Pero esta condición excesiva, dentro del marco de lo maravilloso y lo monstruoso esconde una debilidad emparejada con la presencia en los momentos más extraordinarios de su vida de la presencia de cruz, que le recuerda una devoción que puede implicar al final de su vida una vía de salvación y de redención. Eusebio reconoce un abandono vital de su libre albedrío, siempre amenazado por la guía moral y sobrenatural que supone la presencia de esa cruz, incluso encarnada a modo de misteriosa cicatriz en su propio cuerpo. Es la misma marca que descubre en Julia cuando va a ser raptada en el convento. La evidencia física de una misma marca que emparenta ambos destinos no es sino la constatación que necesita el lector para completar la historia que narra Curcio de manera incompleta a propósito (aunque interrumpido de hecho por el desarrollo veloz e inexorable de una acción que nunca detiene su rueda). El espanto de apodera de Eusebio, que rechaza sin mayores aclaraciones a la hermosa Julia, que queda dudosa entre seguir el camino de la virtud y el arrepentimiento o abrazar el camino del pecado, que al final se le ofrece antes sus ojos como única vía posible de escape. Ambas marcas que conectan con el relato de Curcio construido en dos tiempos forman parte de esa línea de la trama que explica un caso de anagnórisis que desvela la condición de hermanos de Eusebio y Julia. Ambos comparten entonces el mismo destino aciago de una vida criminal, pero ambos nacen también sujetos a una tabla salvadora que es la cruz. Pero ellos, en realidad, no son únicos responsables de los aciagos hados de su destino. Hay en la obra un criminal más oculto que funciona como causa primera. Este no es otro que Curcio, responsable del ominoso alumbramiento de su mujer frente a una cruz en el monte, a punto de ser sacrificada en aras de una injusta ley de honor que se basa en la mera sospecha, y ocultador inconsciente del nacimiento de Eusebio tanto para la sociedad como para su propia hermana. El nacimiento apocalíptico de ambos hermanos determina en el fondo su carrera sanguinaria, pero desde la perspectiva cristiana que configura el meollo sustancial de la obra, el alma puede salvarse si hay arrepentimiento, no el cuerpo que debe morir como parte fundamental en la expiación de los pecados, mal menor teniendo en cuenta que la vida terrena no es más que una preparación para la vida eterna del alma. De esta manera, la gracia puede suprimir de un plumazo la prevalencia del mal, de igual manera que la duda de su efecto salvífico puede abocar al más justo de los

hombres a la condenación eterna (como ejemplifica *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina). Pero ¿qué ocurre si se elimina a la transcendencia y al final no hay ni premio ni castigo? ¿Qué valor tiene entonces la distinción entre el bien y el mal? Ninguna. Nada es lo justo. En cierto modo, lo que atrae a Camus de Calderón es la constatación oscura de que uno puede practicar indiscriminadamente el bien o el mal, pues basta un mínimo resquicio para que asome la gracia salvífica en la conciencia del hombre.

El Estado de sitio (L'État de siège), tiene, a diferencia de la anterior versión, una gestación mucho más lenta que arranca en 1941 con la idea de Jean Louis Barrault de montar un espectáculo en torno al mito de la peste, que también había tentado a Antonin Artaud. El montaje acarrea un sinnúmero de dificultades prácticas por las circunstancias bélicas en las que vivía Francia, pero resultaba muy atractivo por el tipo de analogías que se podría establecer entre el convulso periodo histórico de la Segunda Guerra Mundial y la evidente simbología nazi de la peste. Entre la génesis de la idea y su concreción en un espectáculo tangible se cruzó el magnífico texto de Daniel Defoe, *Diario del año de la peste (A Journal of the Plague Year, de 1722)*, que a punto estuvo de convertirse en la adaptación elegida. El proyecto al final no cristalizó, entre otras cuestiones porque Barrault, informado por el propio Camus de la escritura incipiente de su novela *La Peste* (que apareció publicada en 1947 con un éxito fulminante) encargó al escritor francés la composición del texto. Lo que hizo Camus fue escribir un guion que llevara a las tablas un mito basado en la peste que pudiera ser totalmente inteligible para los espectadores de 1948, familiarizados con la barbarie de la guerra, seguramente con la memoria fresca sobre los terribles crímenes contra la humanidad perpetrados por los nazis en los juicios de Nuremberg (celebrados entre 1945 y 1946), y, además, con un ejemplo cercano de vigencia del totalitarismo en la España de Franco (no es casualidad que la acción de la obra transcurra en Cádiz). El resultado es una obra teatral de la que Camus en su prólogo insiste en dos advertencias básicas: en ningún se trata de una adaptación del texto de su novela, y segundo, está concebida como una pieza poco convencional, que se aleja de formas teatrales tradicionales para utilizar una estructura abierta, consistente en mezclar todas las formas de expresión dramática «depuis le monologue lyrique jusqu'au théâtre collectif, en passant par le jeu muet, le simple dialogue, la farce et le chœur²³» («desde el monólogo lírico hasta el teatro colectivo, pasando por la pantomima, el simple diálogo, la farsa y el coro»).

²³ Ver Camus [2006-2008, II: 291].

Con estos ingredientes *El estado de sitio* fue representada por primera vez el 27 de octubre de 1938, por la Compañía Madeleine Renaud Jean-Louis Barrault en el Théâtre Narigny, dirigida por Simone Volterra, con música de Arthur Honegger, decorado y vestuario de Balthus y dirección escénica de Jean-Louis Barrault, cuyo éxito en Francia fue un rotundo fracaso, no así en otros países europeos, que acogieron la obra con bastante menos frialdad.

La pieza cabe entenderla como una especie de actualización genérica del auto sacramental barroco (la mención metaliteraria en el propio texto así lo avala²⁴), a través de la variación del tema tradicional sacramental, aplicado en este caso a un tema relacionado con el auge, sentido como anacrónico, del fascismo español y la dictadura de Franco, si bien elaborado a través de una imagería que recuerda de cerca la barbarie nazi de los campos de concentración²⁵. Se podría considerar la obra como una especie de auto sacramental donde queda excluida toda intervención de la transcendencia. Pero sí hay un remedo de historia de la redención de la humanidad, aunque se elimina por completo la faceta salvífica de Dios. Ahora es el hombre, arrojado sin mayores miramientos a la existencia, el encargado de vencer al mal con un puro gesto de voluntad y de ausencia de miedo, al que tendrá que sumar otras virtudes dolorosas en su elección como la solidaridad con el prójimo o el sacrificio entre el amor y el bien común. El mal, anunciado desde el prólogo por los signos oscuros de un cometa que cruza la escena, y visto como portador de aciagas noticias, se concretiza en el primer acto en las figuras alegóricas de la Peste, su secretaria y

²⁴ Hay una representación de un auto sacramental en el mismo desarrollo de la acción en la obra: «Les acteurs que voici, les plus grands et les plus réputés du royaume d'Espagne, et que j'ai décidés, non sans peine, à quitter la cour pour ce marché, vont jouer, pour vous complaire, un acte sacré de l'immortel Pedro de Lariba: *Les Esprits*. Pièce qui vous laissera étonnés, et que les ailes du génie ont portée d'un seul coup à la hauteur des chefs-d'œuvre universels» [Camus, 2006-2008, II: 304]. La traducción es la que sigue: «Los actores que ven aquí, los más grandes y mejor reputados del reino de España, y que no sin pena han abandonado la corte por esta plaza, van a representar para complacerles, un auto sacramental del inmortal Pedro de Lariba: *Los espíritus*. Pieza que les dejará atónitos, y que ha sido elevada de un tirón, por la alas del genio, a la altura de las obras maestras universales» [Camus, 1996: 194].

²⁵ Así se inicia el segundo acto: «Au lever du rideau, les fossoyeurs en tenue de bagnard relèvent des morts. Le grincement de la charrette se fait entendre en coulisse [...] les gardes chassent le peuple devant eux et l'amènent devant et dans la conciergerie, femmes et hommes séparés» [Camus, 2006-2008, II: 324]. La traducción es la que sigue: «Al levantarse el telón, sepultureros con atuendos de presidiarios retiran los muertos. El chirrido de la carreta se deja oír entre bastidores [...] los guardias hacen salir a la gente delante de ellos y los llevan delante y dentro de la portería, los hombres separados de las mujeres» [Camus, 1996: 221 y ss.].

Nada (en su traducción española) como fuerzas opresivas, instaladas en el ejercicio despótico y nihilista de su poder contra la ciudad de Cádiz. Frente a ellas, destaca la aparición de dos personajes antagónicos bajo el ropaje de dos amantes: Victoria y Diego, que encarnan los valores humanos del amor, con sus extraños vericuetos mezquinos y altruistas, que se levantarán en el transcurso de la acción contra la opresión de las fuerzas comandadas por la Peste. En realidad, Diego es el verdadero protagonista que consigue con su expiación final la llave para derrotar al mal y liberar a la humanidad esclavizada. Otros personajes de carácter más alegórico aparecen en escena encarnando la mediocridad, el conformismo y la cobardía abrazando el nuevo totalitarismo impuesto por la peste con intención de sobrevivir a la extinción programa de la civilización. En un plano más difuminado, está el pueblo, bajo la forma de un coro polifónico que actúa como espectador y víctima colectiva, lamentando su suerte, prediciendo las amenazas futuras, o exaltando la victoria final.

La obra estructurada en un prólogo y tres actos recoge con bastante precisión los momentos más destacados de esa caída en manos del mal, del descubrimiento del hombre de la certeza de que solo él tiene en sus manos el antídoto para recuperar la libertad y acabar con su reinado de terror, y la necesidad de la purificación de sus pasiones y deseos para conseguir la conquista del bien común. Estos tres movimientos se insertan en cada uno de los tres actos a través de diferentes ritmos de acción. El primero es muy dinámico en comparación con los demás, con cambios constantes en el decorado y en la escenografía diseñada para las diferentes escenas, mientras que el segundo adquiere un claro carácter de *exemplum*, a través de claves interpretativas que pertenecen al teatro del absurdo. El tercero propicia un ritmo mucho más reposado, pues se detiene en la toma de conciencia del protagonista de su formidable poder y de las concesiones necesarias para anteponer su interés particular al interés público. Todo ello a través de un texto, donde obviamente se ha suprimido la versificación polimétrica como principio segmentador, sustituida por una amalgama de formas teatrales que alternan momentos solemnes con escenas cómicas, monólogos líricos y diálogos discursivos, escenas mudas y representaciones del mundo con pequeñas escenas simultáneas, a cargo de los distintos medios sociales: pescadores, mujeres del mercado, mendigos, policías, gitanos, el astrólogo, actores, la guardia civil... que exigen puestas en escena múltiples con toda una precisa simbología tanto del bien como del mal: la plaza del mercado, el palacio del Gobernador, la Iglesia y, a lo lejos, el mar, inalcanzable al principio, símbolo de la libertad, de donde llegará finalmente ese austro purificador tan familiar en los autos sacramentales calderonianos.

5. FINAL

Este breve y esquemático repaso a la influencia calderoniana en los escritores franceses de la primera mitad del siglo XX, deja fuera por cuestiones de espacio y de tiempo a otros literatos menos conocidos que aportan obras, quizá más valiosos desde la óptica del magisterio calderoniano, que las aquí reseñadas.

En todo caso, la reseña de estos hitos literarios muestra sin tapujos la impronta de Calderón como dramaturgo de excepcionales dotes para el teatro religioso y teológico. Fuera de la cercana adaptación de Camus de *La devoción de la cruz*, el resto de los títulos analizados hace alusión a una consciente reactualización del auto sacramental calderoniano, que demuestra la identificación poco precisa que hacen de Calderón, del género sacramental y del teatro religioso o de temática religiosa (nada fuera de lo normal en las estrechas relaciones que mantienen vida, teatro y religión en el siglo XVII). Desde luego, ni Claudel ni Montherlant (algo menos Camus) tienen una idea clara de lo que es en realidad un auto sacramental barroco y cómo se desarrolla en el conglomerado de géneros teatrales que conforman la fiesta barroca. Si se adopta una postura excesivamente exquisita y purista, se puede aseverar que, sin el conocimiento cabal del objeto de estudio, poca actualización puede haber, al menos con las suficientes garantías para llevarla a buen puerto. No era consciente de la necesidad quizá de profundizar más en un aspecto de la modelización calderoniana que me parece fundamental, y que señala la instrumentalización ideológica que hacen muchos (aunque no todos) de los escritores católicos franceses del teatro calderoniano. Sin duda, una visión sesgada porque queda fuera su producción cómica y su teatro cortesano de gran espectáculo, reduciendo la figura del dramaturgo español al de un grave panegirista del credo católico.

La relectura de todos estos textos —que aquí he traído a colación— me han vuelto a suscitar, a partes iguales, la curiosidad futura de escarbar más a fondo sobre un tema cuyo alcance e importancia no había calibrado en un principio, y la nostalgia, en un pasado que siento ya lejano, del recuerdo de la emoción deslumbrante que me produjeron mis primeras lecturas juveniles de Montherlant y de Camus, pues el acto de volver sobre lo ya leído siempre es una singladura gozosa y un tanto melancólica.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRAULT, Renard [1980]: *Cahiers L'Intégrale du «Soulier de satin»*, Paris, Gallimard.
- BATTISTESSA, Ángel J. [1951]: «Paul Claudel: su conversión religiosa y su vida», *Revista Nacional de Educación*, 103, pp. 9-20.
- BORDENAVE, Martha [2020] «“Lo peor no siempre es seguro”. Transgresión y fe en la obra *El zapato de raso*, de Paul Claudel», *Signos Universitarios*, 29, núm. 45, pp. 107-125.
- BOUVIER, Margette [1953]: «Paul Claudel nos habla de su obra preferida... *El zapato de raso*», *Revista de Literatura*, 1, núm. 1, pp. 185-192.
- CAMUS, Albert [1996]: *El estado de sitio*, en Albert Camus, *Obras*, ed. José María Guelbenzu, Madrid, Alianza Editorial, pp. 173-290.
- [2022]: *Los demonios y otras adaptaciones teatrales*, trad. Carlos Mayor y María Teresa Gallego Urrutia, Madrid, Penguin Random House [*La devoción de la cruz* ocupa las pp. 77-141].
- [2006-2008]: *Euvres complètes*, ed. Jacqueline Lévi-Valensi *et al.*, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, 4 vols.
- CHAIGNE, Louis [1963]: *Paul Claudel, poeta del simbolismo católico*, Madrid, Rialp.
- CLAUDEL, Paul [2010]: *El zapato de raso*, trad. Francisco Javier Calzada, Madrid, Ediciones Encuentro.
- [1965-1976]: *Théâtre*, ed. Jacques Madaule y Jacques Petit, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, 2 vols.
- COTS, Montserrat [2003]: «Camus traductor. *La devoción de la cruz* de Calderón», *Anthropos*, 199, pp. 138-139.
- DUBATTI, Jorge [2005]: «El poeta de la Fe», *La Nación*, Buenos Aires.
- DUROISIN, Pierre [2018]: «Trois inédits de Montherlant (I)», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1, pp. 183-210.
- MELANÇON, Marcel [1976]: *Albert Camus, analyse de sa pensée*, Fribourg, Suisse, Edit. Universitaires.
- GAY-CROZIER, Raymond [1967]: *Les envers d'un échec. Étude sur le Théâtre d'Albert Camus*, Paris, Lettres Modernes.
- LÓPEZ NARVÁEZ, Carlos [1956]: *Tres recobros españoles en el teatro francés*, Bogotá, Empresa Nacional de Publicaciones.
- MONTHERLANT, Henry de [1962]: *El Cardenal de España. Drama en tres actos*, ed. José López Rubio, Madrid, Aguilar.

- [1950]: *El Maestro de Santiago*, en *Teatro*, Madrid, Revista de Occidente, 1950, pp. 1-44.
 - [1956]: *El Maestro de Santiago*, en *Tres recobros españoles en el teatro francés*, Bogotá, Empresa Nacional de Publicaciones, pp. 129-200.
 - [1950]: *Notes sur mon théâtre*, Paris, L'Arche Éditeur.
 - [1954]: *Port-Royal*, Paris, Gallimard.
 - [1972]: *Théâtre*, ed. Jacques de Laprade y Philippe de Saint Robert, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard.
- ROLLAND QUINTANILLA, Mercedes [2001]: «Calderón en autores franceses del siglo XX: Claudel, Montherlant, Camus», en *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea: 14 y 15 de noviembre de 2000: Jornadas Internacionales de Literatura Comparada*, coord. Tomás Albaladejo, Madrid, Universidad San Pablo-CEU, pp. 139-148.

CALDERÓN Y *LA VIDA ES SUEÑO* EN LA
GRAN BRETAÑA DEL SIGLO XXI.
UNA CUESTIÓN DE ESTADO
(Y EL ESTADO DE LA CUESTIÓN)

Duncan Wheeler

UNIVERSIDAD DE LEEDS
Orcid 0000-0001-7739-6603

Los centenarios suelen servir de pretexto para celebrar hitos y figuras. El primer congreso académico al que asistí fue el de la Asociación de Hispanistas de Gran Bretaña e Irlanda en 2005 que ese año, y de manera excepcional, se celebró en Valencia para coincidir con los cuatrocientos años desde la publicación de la primera parte del *Quijote*. En aquellos tiempos pre-crisis, los becarios vivimos como reyes en esa especie de Barataria levantina. Para mí supuso un golpe duro descubrir más tarde que los congresos no suelen ser tan opulentos y fastuosos. ¡Qué lejos estaba en el recuerdo aquel congreso quijotesco de 2005, celebrado a bombo y platillo, cuando llegaron los (muchísimo más austeros) festejos del aniversario de la muerte de Cervantes en 2016! La editorial de *El País* (2016) no dudó en criticar los festejos del aniversario por su falta de inversión, organización y seriedad, aunque para el periódico el punto de comparación no fueron anteriores aniversarios cervantinos españoles, sino los supuestamente mucho más «serios» y «sentidos» festejos que, ese mismo año, Gran Bretaña dispensaba a Shakespeare.

No es mi intención aquí juzgar los excesos de 2005 ni los olvidos de 2016, sino más bien hacer justicia a ciertos aniversarios personales. Y es que ahora que han pasado veinte años de mi Erasmus en Madrid y diez desde la publicación de mi primer libro sobre la puesta en escena contemporánea del patrimonio áureo [Wheeler, 2012], siento que tengo suficiente conocimiento de causa para afirmar que la oposición entre un Reino Unido serio y culto, y una España frívola e ignorante tiene más de tópico que de realidad. Si «España es diferente» —como proclamaba el conocido eslogan de los sesenta de Manuel Fraga, por entonces Ministro de Información y Turismo, como bien recordará mi lector— tampoco creo que ningún país, el Reino Unido incluido, esté exento de peculiaridades y rarezas.

Mi intención en este artículo es, por tanto, desterrar algunos mitos y partir de la idea de que la falta de reconocimiento de Calderón en Reino Unido no es un problema tanto del dramaturgo madrileño o de sus actuales «valedores» en el mundo de la academia o la escena española, sino más bien de la muy diferente idea que ambos países tienen sobre la cultura y su función social; sin contar con el (muchas veces injusto) complejo de inferioridad español y el (muchas veces injustificado) complejo de superioridad británico. Para intentar convencer al lector de mi hipótesis, empezaré con algunas observaciones preliminares sobre la recepción del teatro áureo en el Reino Unido, antes de centrar mi atención en algunos montajes de la obra más emblemática de Calderón: *La vida es sueño*.

En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no se acordará casi ningún espectador británico, dos humoristas y actores (Steve Coogan y Rob Brydon) rodaron varias escenas para la tercera temporada de *The Trip* (Michael Winterbottom, 2010), una serie televisiva británica a caballo entre una *sitcom* y un documental. Desde una mirada paternalista (por no decir imperialista), los protagonistas realizan un viaje (casi «safari») por España. Sus conocimientos sobre el lugar que visitan y su cultura son francamente vergonzosos. Dos o tres menciones a Don Quijote y Sancho Panza —con recreaciones de algún pasaje/personaje (los más conocidos) de la novela cervantina— y poco más. Cuando pasan por el corral de comedias de Almagro, se dedican a declamar versos de Shakespeare al más puro estilo Laurence Olivier, pero por el contrario nada dicen sobre los grandes dramaturgos del Siglo de Oro. Luego, durante un almuerzo en el parador del pueblo manchego, Coogan no tiene empacho en confesar que no tiene ni idea de quién es Lope de Vega. Esta admisión pública de ignorancia responde a dos factores, más allá del toque de humor propio de la serie. Primero, el insoslayable chauvinismo británico: solo un (irrisorio) 1.5% de los libros vendidos en el Reino Unido son traducciones

[Erizanu, 2016]. Y, segundo, la falta de valor simbólico históricamente otorgada al teatro español. Un ejemplo bastará para apoyar lo que digo. En las memorias sobre sus años (2003-2015) como director del Teatro Nacional, Nicholas Hytner admite que no consideró posible programar a los dramaturgos más importantes de los escenarios europeos contemporáneos porque «muchos teatros europeos tienen tantos subsidios públicos que a sus dramaturgos les basta con atraer a una élite cultural, así que directores y público tienen libertad para, respectivamente, romper y descifrar códigos. Pensé que no podía pedirle al público del National que entendiera algo que yo mismo no era capaz de entender» [2017: 91]. El director, no obstante, sí se arrepiente de no haber programado más teatro clásico francés, aunque, en su defensa, confiesa que «el repertorio francés es muy difícil de traducir, aunque fuera del mundo teatral anglosajón la traducción se entienda muchas veces como sinónimo de adaptación y emancipación formal, y haya libertad para llevar a los clásicos hacia el sitio que se le antoje al director» [2017: 194]. No hace ni una sola mención al teatro español en las más de trescientas páginas del libro.

Cuando la CNTC vino al Festival de Edimburgo en 1989 para presentar *La Celestina* y *El alcalde de Zalamea*, durante el encuentro con el público Adolfo Marsillach explicó que las comedias suelen dividirse en tres jornadas. No solamente le entendió mal el intérprete, quien dijo que las obras del Siglo de Oro duraban tres días, sino que ninguna persona pareció sorprenderse o indignarse por el error; es más, un asistente entusiasmado con la mala traducción del comentario se atrevió a hacer una comparación con el cricket [Johnston, 2015: 18-19].

Lope y Calderón son para los ingleses, y me apena decirlo, meras notas a pie de página en la historia del teatro en comparación con, por ejemplo, Molière. Este fenómeno es el resultado de un círculo vicioso. Los clásicos áureos no son conocidos porque se representan poco y, como los espectadores no los conocen, los teatros no los programan. Cada octubre doy una clase correspondiente a España en un curso de primer año de Literatura Global en la Universidad de Leeds. Hablo de *Fuenteovejuna*, la comedia más representada en el Reino Unido después de *La vida es sueño*. Siempre pregunto a los estudiantes si les suena el nombre Lope de Vega... nunca se han levantado más de dos manos.

Todavía nos falta una lista realmente completa de los montajes británicos de los clásicos del Siglo de Oro que se han visto en Reino Unido; hasta el momento, la mejor es la que en 2007 elaboré junto con Jonathan Thacker y Kathleen Moutjoy [véase Thacker, 2007]. De los sesenta montajes que pudimos rastrear, había veintiocho de Calderón, veintidós de Lope y seis de Tirso de Molina. Es decir,

Calderón es el autor del Siglo de Oro con un mayor número de montajes si lo comparamos con los de otros coetáneos españoles, pero su presencia escénica es baja (por no decir bajísima) si tomamos como referencia el número de montajes de Shakespeare, no solo en el Reino Unido, sino también en España. Solo entre 1997 y 2007 las obras del Bardo de Stratford se vieron en el país de Cervantes en un promedio de veintidós montajes por año [Wheeler, 2012: 60]. Es decir, en un solo año se pueden ver en España la misma cantidad de montajes de Shakespeare, que el pobre Lope ha tenido en todo un siglo en el Reino Unido. La situación es levemente mejor en el caso de Calderón. A continuación, expongo una lista de los montajes que en su día pudimos rastrear (no siempre fue fácil encontrar información sobre ellos; de ahí la falta de unos datos):

1. *Such Stuff as Dreams are Made Of (La vida es sueño)*, traducción de Edward Fitzgerald, Elizabethan Stage Society, St George Hall, Londres, 15 de mayo de 1899 (reposición en junio de 1926).
2. *Life's a Dream (La vida es sueño)*, traducción de Frank Birch y J. B. Trend, Marlowe Society, ADC Theatre, Cambridge, 5-12 de marzo de 1925 (reposición en noviembre de 1929).
3. *The Great Stage of the World and the Business of Government (El gran teatro del mundo)*, traducción de George W. Brandt, Bristol Old Vic Theatre School, 1968.
4. *The Divine Comedies of Calderón de la Barca (Autos sacramentales)*, dirigido por Víctor García, Roundhouse, Camden, Londres. 2 de enero de 1975.
5. *The Mayor of Zalamea (El alcalde de Zalamea)*, traducción de Adrian Mitchell, dirigido por Michael Bogdanov, National Theatre, Londres, de agosto a diciembre de 1981.
6. *Life is a Dream (La vida es sueño)*, traducción de Adrian Mitchell y John Barton, dirigido por John Barton, Royal Shakespeare Company, Stratford, noviembre de 1983 (con una gira al Gulbenkian Theatre en Newcastle y El Pit en el Barbican de Londres en el mayo de 1984).
7. *The Great Theatre of the World (El gran teatro del mundo)*, traducción de Adrian Mitchell, Medieval Players, Oxford, 1984.
8. *The Schism in England (La cisma de Inglaterra)*, traducción de John Clifford, dirigido por John Burgess, National Theatre, Londres, 1989.

9. *The Doctor of Honour* (*El médico de su honra*), traducción de Roy Campbell, dirigido por Lindsay Posner, Cheek by Jowl, varios teatros provinciales y el Donmar Theatre, Londres, 25 de abril al 13 de mayo de 1989.
10. *The Schism in England* (*La cisma de Inglaterra*), traducción de Jo Clifford, Edinburgo, agosto de 1989.
11. *Three Judgements in One* (*Las tres justicias en una*), traducción de Gwynne Edwards, dirigido por Simon Usher, Gate Theatre, Londres, 1992.
12. *Life is a Dream* (*La vida es sueño*), traducción de Gwynne Edwards, dirigido por Matthew Warchus, West Yorkshire Playhouse, Leeds, 1 al 20 de junio de 1992.
13. *The Surgeon of Honour* (*El médico de su honra*), traducción de Gwynne Edwards, dirigido por Peter Field, Questor's Theatre, Londres, noviembre de 1992.
14. *The Painter of Dishonour* (*El pintor de su deshonra*), traducción de David Johnston y Laurence Boswell, dirigido por Laurence Boswell, Royal Shakespeare Company, Stratford, julio de 1995 (con una gira al Gulbenkian Theatre en Newcastle en marzo de 1996 y El Pit en el Barbican de Londres del 21 de mayo al 31 de agosto de 1996) (véase Fischer, 2000).
15. *Life is a Dream* (*La vida es sueño*), traducción de Edward Fitzgerald, Logos Theatre Company, Londres, del 6 al 31 de mayo de 1997.
16. *Life's a Dream* (*La vida es sueño*), traducción de Adrian Mitchell y John Barton, dirigido por Ruth Levin, Old Red Lion, Londres, del 10 al 28 de junio de 1997.
17. *The Physician of his Honour* (*El médico de su honra*), traducción de Gwynne Edwards, Southwark Playhouse, Londres, marzo y abril de 1998.
18. *Life's a Dream* (*La vida es sueño*), traducción de Adrian Mitchell y John Barton, dirigido por David Gwyn Harris, Loose Cannon Theatre, The Maddermarket, Norwich, del 29 al 30 de mayo de 1998.
19. *Life's a Dream* (*La vida es sueño*), traducción de John Clifford, dirigido por Calixto Bieito, Royal Lyceum, Edimburgo, del 17 al 29 de agosto de 1998 (también en el Barbican de Londres del 23 de septiembre al 2 de octubre de 1999).
20. *Life is a Dream* (*La vida es sueño*), traducción de Gwynne Edwards, dirigido por David Emmet, Questor's Theatre, Londres, del 9 al 23 de enero de 1999.

21. *Life is a Dream (La vida es sueño)*, traducción de Pilar Orti, dirigido por Georgia Bance, Forbidden Theatre Company, Camden People's Theatre, del 16 de mayo al 4 de junio de 2000.
22. *A House with Two Doors is Hard to Guard (Casa con dos puertas es mala de guardar)*, dirigido por Andreu Segura, The Starting Date, Londres, del 5 de julio al 6 de agosto de 2000.
23. *Life's a Dream (La vida es sueño)*, traducción de Frank Birch y J.B.Trend, dirigido por Christine Hill, The White Bear, Londres, del 25 de junio al 14 de julio de 2002.
24. *The Mayor of Zalamea (El alcalde de Zalamea)*, traducción de Adrian Mitchell, dirigido por Gemma Bodinetz, Everman Theatre, Liverpool, del 13 de febrero al 6 de marzo de 2004 (véase Thacker, 2005).
25. *Life's a Dream (La vida es sueño)*, traducción de Andrew Ness, Unity Theatre, Liverpool, 28 y 29 de abril de 2004.
26. *Life is a Dream (La vida es sueño)*, traducción de John Clifford, dirigido por Bruce Downie, Strathclyde Theatre Group, Ramshorn Theatre, Glasgow, del 7 al 12 de junio de 2004.
27. *Life's a Dream (La vida es sueño)*, traducción de Adrian Mitchell y John Barton, dirigido por Caz Binstead, Snowy Dreams, Blue Elephant Theatre, Londres, del 31 de agosto al 18 de septiembre de 2004.
28. *The Constant Prince (El príncipe constante)*, traducción de Etha Theatre Company con Michael Lesslie, dirigido por Alexander Zeldin, Arcola Theatre, Londres, del 21 al 26 de noviembre de 2005 y Playhouse, Oxford, del 13 al 15 de julio de 2006.

En España existe la creencia generalizada de que Reino Unido es el país teatral por antonomasia. Si lo fue alguna vez, dejó de serlo hace mucho. Hoy en día, se vende un número ligeramente menor de entradas en mi país natal que en la tierra de Cervantes¹, una diferencia que se ensancha si se toma en cuenta el alto porcentaje de turistas extranjeros entre el público londinense. Eso sí, el teatro juega un papel mucho más importante para la «marca británica» que para la «marca España». Durante la rueda de prensa madrileña del último montaje de la CNTC de

¹ Como botón de muestra, se puede comparar los datos recopilados para el curso del año 2018 por la SGAE (<http://www.anuariosgae.com/anuario2019/home.html>) y por el UK Theatre Society of London Theatre (<https://uktheatre.org/theatre-industry/news/2018-sales-data-released-uk-theatre-and-society-of-london-theatre/>).

*Lo fingido verdadero*² me enzarzó en una difícil, aunque civilizada, discusión sobre el tema con Israel Elejalde y Arturo Querejeta. Los veteranos actores sostenían que la diferencia en la calidad de las puestas en escena de los clásicos en España y Reino Unido respondía al hecho de que nadie lee el *Quijote* en el primer país, mientras que, en el segundo, todos los estudiantes de instituto estudian las obras de Shakespeare. Lamento destruir el mito, pero, como antiguo alumno del mismo colegio al que fue Ozzy Osbourne, puedo asegurarles que es mentira. Es verdad que, ya en el instituto, recibí alguna que otra clase sobre *Julio César*, pero el encargado de impartirlas era un ex profesor de educación física, al que habían decidido poner al frente de lengua y literatura inglesa cuando se hizo demasiado mayor para jugar al rugby con los estudiantes. Imagino que será diferente en los colegios e institutos de pago y quizás esa sea la razón por la cual un alto porcentaje de los actores británicos — en cuyo *training*, eso sí, Shakespeare ocupa un lugar mucho más central que Calderón en las escuelas teatrales de España— provienen de familias de altos ingresos [véase Thorpe, 2016].

Durante mi año Erasmus trabajé como auxiliar de conversación del Instituto Británico en el I.E.S. Tirso de Molina de Vallecas, el primer instituto en brindar educación secundaria gratuita a los adolescentes de la clase obrera de este tradicional barrio madrileño. Mi primer contacto con la CNTC fue, de hecho, una visita que realicé en 2002 al teatro Pavón con los alumnos para ver el montaje de José Luis Alonso de Santos de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*. El porcentaje de institutos británicos que llevan a sus estudiantes a ver montajes de Shakespeare a la sede de la Royal Shakespeare Company (RSC) en Stratford o a la reconstrucción del Globe en Londres es anecdótico. Permítaseme usar de nuevo el barómetro de Leeds (universidad perteneciente al llamado Russel Group, que agrupa a las universidades británicas más punteras y, por desgracia, con menos estudiantes provenientes de institutos públicos). Cuando en mis clases sobre *Fuente Ovejuna* pregunto quién ha ido a ver alguna vez un montaje de Shakespeare, solo un diez por ciento de la clase levanta la mano.

Lo que sí hacen muy bien tanto la RSC como el British Council es preparar materiales didácticos para todos aquellos profesores de instituto que quieran ver los montajes de Shakespeare, ya sea en vídeo en el aula; ya, en el propio teatro. Lo

² Según los datos que manejamos actualmente, *Lo fingido verdadero* llevaba desaparecida del repertorio escénico español desde el siglo XVII, aunque, curiosamente, esta comedia de santos sí cuenta con un antecedente contemporáneo británico, la versión de 1991 de Laurence Boswell.

hacen tan bien, que en mis clases con los estudiantes del Grado de Estudios Hispánicos de Leeds les copié la idea. Como durante el tercer año, los estudiantes tienen que vivir en un país de lengua española, donde muchas veces acaban trabajando en institutos, introduje una nueva tarea dentro de la asignatura de Literatura y Teatro Peninsular de segundo (una asignatura que, lamentablemente, ha desaparecido recientemente por motivos que explicaré más adelante): ver primero los recursos didácticos ingleses sobre montajes de Shakespeare, y, a partir del modelo, crear materiales similares en castellano sobre un clásico español [véase Wheeler, 2018].

En su libro de 1987 sobre los españoles actuales, el antiguo corresponsal de *The Guardian* John Hooper describe con asombro cómo el insulto «usted no tiene ni educación ni cultura» no tiene traducción posible al inglés [1987: 97]. Es lugar común en España el lamentarse por la falta de inversión pública en cultura, pero la cantidad de dinero por ciudadano destinada a cultura es superior que en el Reino Unido, tanto en cifras absolutas como en relación con el PIB per cápita [Wheeler, 2020: 288]. La falta de cultura del régimen franquista dio lugar, con el fin de la dictadura, a un cierto sentimiento de retraso frente a los vecinos europeos. Con fuerza resurgió, entonces, aquella vieja idea ilustrada sobre la alianza entre cultura, educación y democracia. No es casual que las Jornadas del teatro clásico de Almagro o la propia Universidad de Castilla La Mancha se inauguraran por entonces.

Para explicar este fenómeno, en mis clases sobre la Transición suelo poner una escena de la película *Kika* (Pedro Almodóvar, 1993) en la que la madre del director manchego hace un cameo como la presentadora de un ficticio programa *Hay que leer más*. Doña Paquita, que lee descaradamente de unos apuntes que no ha redactado ella, ofrece chorizo de su pueblo a un eminente novelista estadounidense que acaba de sacar su primer libro en castellano, *Me enamoré de un farsante*, sobre un crimen pasional. Cuando comenta que existe una larga tradición de autores, entre ellos, Louis Althusser y William Burroughs, que han matado a sus mujeres, Doña Paquita exclama «¡Qué horror!», antes de preguntar «¿Y son extranjeros también?». Si bien la veneración acrítica hacia la instrucción corre siempre el riesgo de dar cobijo a toda clase de farsantes y fantoches, no estoy convencido de que el modelo instrumentalista británico sea tampoco la opción ideal. Como botón de muestra, la política actual de «levelling up» dio pie en 2022 a una devastadora reducción de subvenciones otorgadas a instituciones emblemáticas de la escena cultural de Londres (como el Donmar Warehouse o English National Opera) con el fin de desviarlos hacia el norte. Mientras la descentralización es, por supuesto, una meta deseable y digna de la mayor consideración, poner en peligro

la vida cultural de la capital no es la mejor manera de lograrlo. La exclusión de Birmingham (ciudad con índices de paro en sus barrios más pobres superiores a cualquier otra del norte³) de casi todas las iniciativas de *levelling up* por estar en el centro y no en el norte (y si, vamos a ser cínicos, porque el voto a favor del Brexit no ha ido aparejado, como en muchas otras zonas del llamado antiguo cinturón rojo laborista, con un nuevo apoyo al partido conservador) es sintomático de un instrumentalismo politizado llegado a extremos absurdos.

Shakespeare nació a unos treinta y cinco kilómetros de mi ciudad natal y como muchos de los muchachos de mi generación, nunca tuve la oportunidad de ir a ver ningún montaje de la Royal durante mis años de educación secundaria (aunque mis padres sí me llevaron). La industria turística de Stratford es lo suficientemente potente para que la RSC no necesite realizar giras en el extranjero (tampoco han recibido tantas invitaciones, Madrid es probablemente la ciudad que más interés ha mostrado en invitar a la veterana compañía). Sí han invertido mucho en nuevas tecnologías para que sus montajes puedan ser vistos en vídeo fuera de Reino Unido. Cuando, durante la etapa de Helena Pimenta, la CNTC y la RSC intentaron unir fuerzas, uno de los obstáculos fue precisamente que la compañía británica quería poner más énfasis en las herramientas digitales y grabaciones *online*. De todos modos, la colaboración cultural con España no era una prioridad, ya que los partidos políticos y las operaciones de *soft power* tenían (y aún tienen) su mirada puesta casi exclusivamente en China. En 2014, el gobierno conservador concedió una subvención de 1,5 millón de libras a la Royal para traducir las obras de Shakespeare al chino mandarín, además de 300,000 para realizar una gira por el país asiático⁴. Dos años más tarde, la ciudad de Fuzhou anunció planes para construir un pueblo completamente nuevo que iba a recrear Stratford en China. Su nombre, Sanweng, significa «tres maestros» en honor a Shakespeare, Cervantes y el dramaturgo chino Tang Xianzu. Hay recreaciones de las casas natales de los tres genios de la literatura.

A través del Instituto Cervantes o los sistemas de ayuda de Acción Cultural, los dos principales entes dedicados a la diplomacia cultural en España, el contribuyente español ha puesto millones de euros en promover su cultura en el exterior. El «cosmopaletismo» en ocasiones ha sido un obstáculo a la hora de sacar provecho

³ Véase Hatherley [2022]. Para un análisis de las peculiaridades de Birmingham en cuanto a la cultura y el Brexit, véase Wheeler [2022].

⁴ Véase BBC, 2014. Para más información sobre el trabajo de la RSC en China, véase <https://www.rsc.org.uk/about-us/our-work-in-china>

de esta inversión. Muchas veces la presencia de teatro español en el extranjero o la invitación de compañías extranjeras a España está considerado un bien en sí, sin que medie una auténtica reflexión y planificación sobre cómo estos proyectos pueden conectar con ecosistemas culturales locales, conseguir repercusión o tener continuidad. En el Reino Unido pecamos de lo contrario: prestamos tanta atención a los fines que muchas veces olvidamos el valor intrínseco del arte. Mientras las instituciones españolas dedicadas a promocionar la cultura del país en el extranjero no logren entender cómo funcionan las estrategias y principios de inversión de la política teatral y cultural del Reino Unido, la muy modesta presencia del teatro del Siglo de Oro por tierras de Shakespeare seguirá dependiendo de las iniciativas personales de influyentes enamorados de la *comedia*. Laurence Boswell, por ejemplo, descubrió a Lope durante sus estudios en la Universidad de Manchester. Sus sucesivos puestos en instituciones británicas y sus trabajos en empresas escénicas más comerciales (dirigió a Madonna en su debut en el teatro, además de al conocido humorista Eddie Izzard y a los actores hollywoodienses Matt Damon y Jake Gyllenhaal) le permitieron conseguir varias veces un espacio para sus caprichos áureos en la poco receptiva cartelera británica. El ejemplo más emblemático fue el ciclo dedicado a la comedia del Siglo de Oro durante la temporada 2004-2005 de la RSC, ciclo en el que se vieron *El perro del hortelano* de Lope de Vega; *La venganza de Tamar* de Tirso de Molina; *Pedro de Urdemalas* de Miguel de Cervantes; y *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz. Aunque Calderón se quedó fuera de la programación teatral, una versión radiofónica de *La hija del aire* fue emitida por la BBC.

Con el paso de los años, esta temporada de la RSC se ha convertido en un auténtico mito al hablar de la historia de la recepción del teatro clásico español en Reino Unido, aunque, con la excepción del montaje de *El perro del hortelano* dirigido por el propio Boswell, el resto de los montajes recibió una acogida más bien fría por parte de la crítica británica⁵. Kathleen Jeffs ha documentado cómo, al menos en ciertos aspectos, la temporada estableció «un modelo exitoso de colaboración entre investigadores y artistas en el proceso de conseguir llevar una traducción de una pieza dramática a escena» [2018: 10]. Asimismo, la temporada sirvió como

⁵ Las reseñas de *La venganza de Tamar* eran, de hecho, muy negativas. Michael Billington escribió, por ejemplo, lo siguiente: «No todo brilla en el teatro áureo español. Después de seis meses de retraso, el estreno de la obra de 1620 de Tirso de Molina, bajo la dirección de Simon Usher, deja al espectador indiferente, con la sensación de haber asistido a un evento calculadamente anti-teatral. No creo que la culpa sea del dramaturgo» [2004].

punto de partida para el posterior proyecto *Out of the Wings*, que desde su creación en 2005 ha logrado ir creando una auténtica comunidad de investigadores y teatros interesados por el teatro escrito en español⁶. En los materiales promocionales de la Royal, el teatro del Siglo de Oro se describe como «el mayor tesoro escondido del teatro universal» (citado en Spencer, 2004); una aserción tan problemática en su formulación como difícil de comprobar, pero que resulta reveladora del lugar en el que se quería situar la RSC con respecto a su proyecto áureo. La compañía predicaba haber descubierto para la escena británica una joya teatral desconocida que no tardaría en conquistar todos los escenarios de Reino Unido. No fue así. Unos años después, el director Jonathan Munby intentaría convencer al Donmar Warehouse para que le encargasen un montaje de *La vida es sueño* que abriera la temporada 2009-2010. Con un aforo limitado de 250 espectadores, el Donmar es uno de los teatros más reputados Londres (con un público propio y leal) y no era totalmente ajeno a los encantos del teatro áureo; a finales de los años ochenta, por ejemplo, se había visto allí el montaje de *El médico de su honra* producido por Cheek By Jowl. Sin embargo, la propuesta de Munby de representar *La vida es sueño* no les pareció esta vez tan tentadora a los directivos del Donmar, que pusieron algunas condiciones. La primera y principal, que un actor famoso hiciera el papel de Segismundo. Munby dudó, pero acabó por ceder y por reconocer que los directivos tenían razón: antes de anunciar que Dominic West haría de Segismundo, el montaje casi no había vendido entradas, pero en cuanto se supo que el actor de la exitosa serie televisiva *The Wire* (2002-2008) iba estar entre el elenco, no quedaron localidades⁷.

Las entrevistas a West que aloja el canal YouTube del Donmar⁸, dejan ver cómo el actor de Sheffield se informó muy bien no solamente sobre el papel de Segismundo sino también sobre el teatro y la sociedad del Siglo de Oro español. El talento del actor para ponerle cuerpo a las palabras y comunicar la evolución psicológica del personaje hicieron de este montaje una de las mejores propuestas de *La vida es sueño* que he tenido oportunidad de ver. El crítico más respetado de Reino Unido, Michael Billington, que se había mostrado muy poco entusiasmado (y no había sido el único) con los montajes que la CNTC había llevado al Festival

⁶ Véase <https://ootwfestival.com/about/>.

⁷ He sacado esta información de la conferencia que dio Munby como parte del simposio de *Out of the Wings* en la Universidad de Oxford que tuvo lugar en el marzo de 2010. También remito al lector a una excelente entrevista con el director.

⁸ Véase <https://www.youtube.com/c/DonmarWarehouseTheatre>.

de Edimburgo en 1989⁹ (un ejemplo de cuán dañina puede resultar una mala inversión en diplomacia cultural), se deshizo, por el contrario, en elogios hacia el montaje de Munby. En sus reseñas, la continua comparación con otras obras y personajes del teatro universal nos da la pauta de cómo el crítico asume que la mayor parte de sus lectores no conocen ni a Calderón ni a su *La vida es sueño*:

[...] las actuaciones son deliciosas. West, en particular, ha sabido cómo conectar con los excesos y contradicciones de Segismundo. Hay en su mirada un destello que recuerda al Calígula camusiano cuando arroja alegremente a uno de sus cortesanos por el balcón, pero también es capaz de convencer al espectador de que en el interior de aquel monstruo salvaje habita un alma mucho más amable, que pugna por salir. Malcolm Storry, en el papel del supersticioso padre de Segismundo, hace buen uso de su perfil de halcón y una dulce cadencia shakespereana. Como parte de la trama secundaria, Kate Fleetwood le da a su burlada Rosaura, disfrazada casi todo el tiempo de hombre, un aire feroz; mientras Lloyd Hutchinson es pura cordura terrenal, una suerte de criado a lo Sancho Panza, cuando asume el rol de ser el propio instinto de supervivencia de su ama. David Horovitz, es capaz de encarnar sin esfuerzo la autoridad del personaje que une las dos tramas: el padre de Rosaura, que es también carcelero de Segismundo. La obra en su conjunto conmueve con su shakespereana insistencia y su final triunfo recuerda a *La Tempestad* (2009).

Después de una calurosa acogida de crítica y de público, surgió la posibilidad de reponer el montaje, esta vez en un gran teatro comercial del West End, pero West no pudo comprometerse por cuestiones de agenda. Como la participación de la estrella era condición *sine qua non*, el debut de Calderón en el *mainstream* West End se quedó en sueño.

La vida es sueño, no obstante, sí ha tenido mayor presencia en el más modesto circuito universitario (Reino Unido tiene una larga tradición de teatro universitario). Entre los varios montajes que se han visto en este ámbito en los últimos años destaca una iniciativa de la Universidad de Oxford en la que estuvo involucrado un antiguo estudiante mío, Alfred Enoch. Cuando le di clases sobre el Siglo

⁹ En cuanto al montaje de la obra de Rojas, afirmó: «Después de haber alcanzado importantes cotas de calidad con una serie de espectaculares montajes extranjeros traídos de Japón y la Unión Soviética, el festival nos ha devuelto a la tierra con un mediocre y deslucido montaje español de *La Celestina* (la tragicomedia renacentista de Fernando de Rojas) que la CNTC ha ofrecido en el Royal Lyceum. Quizás se trate de una obra fundamental, pero el montaje de Adolfo Marsillach es intrascendente» [Billington, 1989].

de Oro en 2008, Alfie ya era famoso por su papel de Dean Thomas en las películas de *Harry Potter*. Un apasionado del teatro áureo, Alfie quiso aprovechar su año Erasmus para aprender más sobre verso clásico, así que le puse en contacto con la actriz Alicia Sánchez, quien le recomendó asistir a las clases de Roberto Quintana en Sevilla. Cuando regresó a Oxford montó una versión teatral de *La dama boba* en colaboración con otra estudiante, Alejandra Albuerne. Marina Pérez de Arcos, una joven española que hacía un doctorado en relaciones internacionales, aceptó hacer el rol principal. Este primer montaje fue el disparador de *The Oxford Spanish Play*, un programa que tenía como fin involucrar a estudiantes de la Universidad de Oxford en la tarea de dar mayor visibilidad al patrimonio teatral español¹⁰. Puesta en marcha por Albuerne y Pérez de Arcos, *The Oxford Spanish Play* logró tener más repercusión que la habitual para este tipo de iniciativas estudiantiles. En 2013, consiguieron que el telediario de TVE les hiciera un reportaje¹¹ y, ese mismo año, hicieron cinco funciones (en español con subtítulos en inglés) de *La vida es sueño* en el Playhouse, uno de los más emblemáticos espacios teatrales de la ciudad de Harry Potter.

David Johnston, el traductor preferido de Boswell, ha definido su encuentro con el teatro español clásico como «azar y transformación». Su propia biografía como hijo de un marinero, que había aprendido un poco de español durante algunos años destinados a Venezuela y la República Dominicana, es indicativo en este respeto. En 1974, el joven Johnson se matriculó en la carrera de Lengua y Literatura Española en la Universidad Queen's de Belfast. Calderón era entonces lectura obligatoria. El día que el joven Johnston cogió por primera vez una edición de *La vida es sueño* de la biblioteca de la universidad, una bomba estalló muy cerca de donde él se encontraba [Johnston, 2015: 6]. En el siglo XXI, por fortuna, hay menos bombas en Irlanda del Norte, pero, a nivel menos positivo, las posibilidades de que un nuevo estudiante pase por un proceso de transformación luego de haber leído a Calderón se han reducido de una manera significativa.

Aunque todavía se dan clases de Siglo de Oro en Oxford y Belfast, hay cada vez menos demanda por parte del alumnado, un fenómeno que hay que entender en el contexto del general retroceso de la lectura en las aulas. Este fenómeno global ha golpeado especialmente a las universidades británicas por dos motivos. En primer lugar, la ausencia de cualquier tipo de plan de estudios nacionales hace que las universidades puedan cambiar sus programas educativos rápidamente y de

¹⁰ Véase <https://www.oxfordspanishplay.org/home>.

¹¹ <https://www.rtve.es/play/videos/telediario/telediario-15-horas-29-04-13/1794209>.

manera radical. Además, la subida de las matrículas universitarias en 2012 a nueve mil libras anuales (el equivalente a unos once mil euros) acabó por transformar a los estudiantes, de la noche a la mañana, en auténticos clientes a los que se debe satisfacer. Si en los años noventa el Siglo de Oro ya había perdido el lugar central que hasta entonces había ocupado en la carrera de estudios hispánicos, en la actualidad, la creencia de que no es un tema atractivo para los alumnos ha dado lugar a una situación en la que, con la excepción de Oxford y Cambridge, la enseñanza de la *comedia* ha prácticamente desaparecido del sistema universitario británico. En 2014 Helena Pimenta y la CNTC vinieron a Leeds con *La voz de los clásicos* (un espectáculo de pequeño formato en el que tres actores recitaban extractos de *El alcalde de Zalamea*, *El perro del hortelano* y *La vida es sueño*). El espectáculo se programó de manera gratuita dentro del programa *International Writers at Leeds*, programa que yo dirigía en aquel entonces. Si bien el público general no estuvo del todo ausente, si no hubiese sido por la presencia de estudiantes de la asignatura de *Teatro y Literatura Peninsular* no habiéramos podido llenar el aforo de cien personas de la sala de la Biblioteca Municipal donde se celebran los encuentros. Como he mencionado antes, en 2019 Leeds optó por quitar esta asignatura porque los estudiantes parecían mostrarse más interesados en el cine, la traducción o, incluso, la literatura latinoamericana, que en el aprendizaje de las letras peninsulares.

Stuart Davis de la Universidad de Cambridge lleva años recogiendo datos sobre los temarios de las carreras de estudios hispánicos para entender mejor los cambios que ha atravesado el hispanismo británico. Según los datos que el investigador aporta, durante el curso académico 2015 y 2016 la figura con mayor presencia fue Pedro Almodóvar (el 74% de los departamentos ofrecían clases sobre el director manchego). Gabriel García Márquez (64%) y Federico García Lorca (54%) fueron los autores literarios más estudiados, mientras el cine de Icíar Bollaín (38%) (es una pena que el proyecto que le encargaron de adaptar para el cine *La dama duende* en el centenario de Calderón de 2000 finalmente no se llevara a cabo) se vio más que cualquier autor del Siglo de Oro. Los nombres más estudiados de los siglos XVI y XVII son Lope de Vega y Cervantes, ambos presentes en el 33% de las carreras. Calderón tuvo una visibilidad idéntica a Javier Cercas y Luis García Berlanga (los tres registran un porcentaje del 26%). Mientras que hay más diversidad en la selección de obras de Lope, *La vida es sueño* parece concentrar todos los esfuerzos de enseñanza de Calderón [Davis, 2019: 44-45].

Ante un panorama tan desolador, todavía nos quedan (aunque no sean más de cien como en la canción de Sabina) algunos motivos para no «cortarse de un

tajo las venas». Desde nuestra «torre de marfil», los investigadores muchas veces hemos criticado por puro deporte a los profesionales de la escena, sin tomar suficientemente en cuenta las limitaciones y presiones de la industria teatral. Una de las (pocas) cosas buenas que ha tenido la valoración del impacto generado fuera del ámbito académico (un factor que el sistema universitario británico tienen actualmente muy en cuenta a la hora de conceder becas y promociones) es que nos ha servido para ser más empáticos con la realidad que viven los teatreros. Como a ellos, nos toca ahora adaptarnos a ciertas imposiciones, a veces contradictorias y difíciles de conciliar con el amor al arte, para sobrevivir. Es más, se da la paradoja de que, si antes nos podíamos dar el lujo de desdeñar lo que hacían los profesionales de la escena, ahora nos conviene tenerlos de nuestro lado. Trabajar con una compañía de teatro, por ejemplo, es una manera de demostrar que lo que haces tiene una repercusión fuera de las aulas.

Y, por suerte, también tenemos en Reino Unido nuevas voces comprometidas con la difusión escénica del patrimonio áureo. Aunque su trabajo hasta el momento no ha tenido tanta visibilidad en España, Paula Rodríguez, antigua actriz de la CNTC, ya ha logrado hacerse un hueco en el ecosistema cultural británico. Como encargo de un ciclo llamado «Las mujeres y la guerra» la directora, adaptadora y actriz creó, junto con Sandra Arpa, un montaje llamado *Rosaura*. La propuesta, que se vio en el histórico *Theatre Room* de Londres, reimagina *La vida es sueño* desde la perspectiva del personaje femenino y les ha valido a las creadoras una muy elogiosa crítica de Billington:

Rodríguez y Arpa son dos actrices versátiles, que saben marcar cambios de personajes con economía de recursos y evocar gestualmente cualquier lugar, desde un salón de baile hasta una brutal batalla. Sin abandonar la idea calderoniana del poder del perdón, son capaces de ofrecer una nueva perspectiva feminista y fresca sobre este sin abandonar la idea de Calderón sobre esta enigmática obra maestra. [Billington, 2016]

La relativa popularidad de *La vida es sueño* en las aulas universitarias y el formato pequeño de la propuesta ha facilitado que el montaje fuese utilizado para fines didácticos, un buen ejemplo de cómo se puede deleitar enseñando. La grabación de una representación de la pieza en inglés (con algunas frases sueltas en español) en la universidad estadounidense de Ohio Wesleyan¹² demuestra cómo

¹² Véase https://www.youtube.com/watch?v=OWewywtu_o.

estudiantes no necesariamente curtidos en teatro clásico español son capaces de entusiasmarse con Calderón cuando se les presenta *La vida es sueño* de una manera original. Así, las creadoras son capaces de reírse de los aspectos absurdos que presenta la obra; por ejemplo, un resumen del argumento da pie a toda una serie de comentarios cómicos sobre cómo la sucesión de absurdas casualidades se parece a las de un culebrón. No todo son risas. La descontextualización del famoso monólogo de Segismundo —tanto la ingeniosa traducción del español al inglés, como su recolocación al final del espectáculo, en una suerte de epílogo leído por las dos actrices al alimón— desautomatiza la recepción de este segmento archiconocido de la obra de Calderón, y, así, la propuesta tiene el mérito de hacernos escuchar con renovada atención las duras y bellas palabras de Segismundo.

Además de esta reescritura de Paula Rodríguez, el 29 de octubre de 2021 el Royal Lyceum de Edimburgo estrenó un montaje de *La vida es sueño*, cuyo sugestivo trailer muestra al actor Lorn McDonald encadenado y recitando el monólogo del Segismundo. Si descontamos una versión de ópera de *La vida es sueño* producida por la Ópera de Birmingham en 2012 (y que pasó sin pena ni gloria), este montaje dirigido por Wils Wilson constituyó el segundo, y hasta el momento último, montaje profesional de la obra más conocida de Calderón en el Reino Unido después del triunfo de la producción de *Munby*. La traducción de Jo Clifford sigue de cerca el original, y todo el atrevimiento de la propuesta residió en su puesta en escena, que reorganizó el espacio para tener a los actores y el escenario rodeados por el público. Con una estética popular, rápida y atractiva, esta propuesta de dos horas sin descanso (algo bastante insólito en los teatros británicos, cuyos modelos empresariales dependen en no poca medida del negocio de los bares y la venta de helados) reabrió las puertas el prestigioso teatro después de la pandemia.

Aunque los actores dominaban el verso y parecían conocer bien a sus personajes (todo el montaje daba la impresión de haber surgido de un intenso trabajo de mesa), el estilo de la actuación tendía en ocasiones hacia la exageración y la sobreactuación. El uso de acentos marcadamente escoceses, y un vestuario y diseño de espacio deliberadamente anacrónicos (con guiños a la estética del circo, los shows burlescos y el cine de ciencia ficción) supo seducir a un público que se entregó sin reparos. Es una pena que, a pesar de los esfuerzos del cónsul español en Edimburgo, Ignacio Cartagena, no haya sido posible representar este montaje en España. Sin ir más lejos, habría encajado perfectamente en las Jornadas de este año.

En 2023 el público de Londres tendrá la oportunidad de ver un nuevo montaje de *La vida es sueño* en español, coproducido esta vez por la CNTC y la

compañía británica *Cheek by Jowl*. La creciente presencia de hispanoparlantes en el Reino Unido, especialmente en Londres, ha dado pie a un mayor protagonismo de la cultura española. Así, por ejemplo, músicos como Joaquín Sabina, Joan Manuel Serrat, Siniestro Total, e incluso una banda tributo a Héroes del Silencio, han empezado a dar conciertos en la ciudad del Támesis. Sin contar con que, desde 2016, Londres tiene su propio teatro bilingüe español-inglés (el primero de este tipo en el país) dedicado exclusivamente a la puesta en escena de obras españolas y latinoamericanas: el Cervantes Theatre (<https://www.cervantestheatre.com/home/thecervantestheatre/>), una iniciativa de Jorge de Juan y Paula de Paz. A pesar de las dificultades provocadas por el Brexit, varios factores juegan hoy en día a favor del teatro español en el Reino Unido. Además de la(s) comunidad(es) de hispanos, según los informes del British Council¹³, el español es el único idioma europeo que mantiene su presencia en los institutos, al punto de que dentro de poco probablemente reemplace al francés como el más estudiado. En los últimos años, además, la política cultural británica favorece la diversidad, inclusión y creación de comunidad, lo que ciertamente podría beneficiar a la cultura producida en español. Convencida tanto de que hay aún mucho que explorar sobre la historia de la recepción del teatro español en el Reino Unido como del hecho de que hay modelos más eficaces de promoverlo, María Bastianes consiguió en 2019 un contrato Marie Curie para trabajar con nosotros en la Universidad de Leeds. Las publicaciones derivadas de este proyecto constituyen lecturas obligatorias para cualquier gestor o artista español que tenga interés en trabajar en el Reino Unido [Bastianes, 2021 y 2023].

Pero volviendo al tema que nos ocupa, el hecho de que el público británico haya respondido positivamente a algunos montajes de *La vida es sueño* (cuando el nivel artístico es alto) es buena prueba de que no existe ninguna razón a priori por la cual Calderón no pueda triunfar en tierras de Shakespeare, incluso si hasta ahora no ha logrado un lugar estable dentro de las carteleras británicas. Para que esto finalmente ocurra, en el futuro las instituciones españolas tendrán que tener más en cuenta el pragmatismo con el que en Gran Bretaña manejamos la cultura. Y, sinceramente, sería bueno que lo hicieran cuanto antes. En un contexto donde el Siglo de Oro está perdiendo vertiginosamente su lugar dentro de los estudios hispánicos, más que nunca el futuro de Calderón en Reino Unido depende de su presencia escénica. Sin contar con que, como dije, lograr una colaboración con el ámbito escénico en estos momentos cuenta como impacto y, por tanto, también ayudaría

¹³ Véase, por ejemplo, https://www.britishcouncil.org/sites/default/files/language_trends_report_2022.pdf

a consolidar los estudios hispánicos dentro del sistema universitario británico en general. Para decirlo en pocas palabras, nos encontramos en un punto crítico, en el que los caminos que se abren para la presencia de Calderón en el Reino Unido son únicamente dos: o aumenta considerablemente o está destinada a desaparecer del todo. El modelo tradicional que hasta ahora garantizaba cierto espacio al dramaturgo (al menos en el ámbito académico) gracias a la labor de algunos individuos apasionados ha muerto y hay que buscar nuevas soluciones y modelos de promoción para que Calderón y sus coetáneos áureos no sigan relegados a una mera nota al pie en la visión que Reino Unido tiene de la historia del teatro.

BIBLIOGRAFÍA

- BASTIANES, María [2021]: «Teatro español por tierras británicas», *Artescénicas. Revista de la Academia de las Artes Escénicas de España*, 21, pp. 64-68.
- [2023]: «Multilingualism, Diversity and Performing Arts. A Home for Spanish Language Theatre in Post-Brexit Gentrified London», *International Journal of Cultural Policy*, en prensa.
- BBC [2014]: «Shakespeare's complete works to be translated into Mandarin», 12 de septiembre: <https://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-29181345>.
- BILLINGTON, Michael [1989]: «In love's absence: A Spanish classic at Edinburgh», *The Guardian*, 25 de Agosto.
- [2004]: «*Tamar's Revenge*», *The Guardian*, 16 de junio: <https://www.theguardian.com/stage/2004/jun/16/theatre3>.
- [2009]: «*Life is a Dream*», *The Guardian*, 15 de octubre: <https://www.theguardian.com/stage/2009/oct/15/life-is-a-dream-theatre-review>.
- [2016]: «*Rosaura* review: feminists unlock the mystery of Calderón's classic», *The Guardian*, 5 de julio: <https://www.theguardian.com/stage/2016/jul/05/rosaura-review-calderon-women-and-war-festival>.
- DAVIS, Stuart [2019]: «The Golden Age in the Hispanic Studies classroom: the changing shape of what we teach our undergraduates in the UK» en *Spanish Golden Age Texts in the Twenty-First Century: Teaching the Old Through the New*, eds. Idoya Puig y Karl McLaughlin, Oxford, Peter Lang, pp. 31-53.
- ERIZANU, Paula [2016]: «Translated book sales are up, but Britain is still cut off from foreign literature», *The Guardian*, 30 de septiembre: <https://www.the->

- guardian.com/books/2016/sep/30/translated-book-sales-are-up-but-britain-is-still-cut-off-from-foreign-literature.
- FISCHER, Susan [2000]: «Historicizing *Painter of Dishonour* on the foreign stage: a radical interpretation of tragedy», *Bulletin of Hispanic Studies*, 77, pp. 183-216.
- HATHERLEY, Owen [2022]: «No mythology, no ghosts», *London Review of Books*, 3 de noviembre: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v44/n21/owen-hatherley/no-mythology-no-ghosts>.
- HOOPER, John [1987]: *The Spaniards: A Portrait of the New Spain*, Londres, Penguin.
- HYTNER, Nicholas [2017]: *Balancing Acts: Behind the Scenes at the National Theatre*, London, Vintage.
- JEFFS, Kathleen [2018]: *Staging the Golden Age: Translation and Performance*, Oxford, Oxford University Press.
- JOHNSTON, David [2015]: *Translating the Theatre of the Golden Age: A Story of Chance and Transformation*, London, Oberon.
- ORTIZ LOTTMAN, Maryrica [2011]: «Calderón's *Dream* on the London Stage: A conversation with Jonathan Munby», *Comedia Performance*, 8, pp. 201-25.
- El País* [2016]: «No hay planes para Cervantes» *El País*, 29 de enero: https://elpais.com/elpais/2016/01/29/opinion/1454093534_395110.html
- SPENCER, Charles [2004]: «A treasure from the Golden Age», *Daily Telegraph*, 27 de Abril: <https://www.telegraph.co.uk/culture/4730378/A-treasure-from-the-Golden-Age.html>
- THACKER, Jonathan [2005]: «Review of *The Mayor of Zalamea*», *Comedia Performance*, 2, pp. 223-28.
- [2007]: «History of performance in English» en *The Spanish Golden Age in English: Perspectives on Performance*, eds. Catherine Boyle y David Johnston (con Janet Morris), London, Oberon, pp. 15-30.
- THORPE, Vanessa [2016]: «New study exposes “class ceiling” that deters less privileged actors», *The Observer*, 27 de febrero: <https://www.theguardian.com/culture/2016/feb/27/class-ceiling-working-class-actors-study>.
- WHEELER, Duncan [2012]: *Golden Age Drama in Contemporary Spain: The Comedia on Page, Stage and Screen*, Cardiff, University of Wales Press.
- [2018]: «Adaptaciones cinematográficas de los clásicos en el aula», *Anuario Lope de Vega*, 24, pp. 260-87.
- [2020]: *Following Franco: Spanish Culture and Politics in Transition*, Manchester: Manchester University Press.

— [2022] «¿Dónde han ido a parar los *heavies*», *El País*, 19 de febrero: <https://elpais.com/opinion/2022-02-19/donde-han-ido-a-parar-los-heavies.html>.

CALDERÓN TRAS LA ESTELA DE GROTOWSKI:
EL TEATRO RITUAL DESPUÉS DE *EL PRÍNCIPE*
CONSTANTE DEL TEATRO LABORATORIO

Sergio Adillo Rufo

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID/ UNIVERSIDAD DE NEBRIJA
Orcid 0000-0001-5917-0416

Estos días se ha hablado de la presencia de Calderón en los escenarios de Italia, de Francia, de Estados Unidos, de Inglaterra, de los países de habla alemana... y yo me ocuparé de un curioso caso de efecto *boomerang* entre la creación teatral de España y el extranjero.

Es indiscutible que el montaje polaco de *El príncipe constante*, dirigido por Grotowski en 1965, marcó un antes y un después en la historia del teatro occidental, pero ¿cuál fue su impacto en la escena española? Teniendo en cuenta que el teatro religioso de Calderón es una parcela del repertorio de nuestro autor que refleja como ninguna los altibajos de su fortuna escénica, el objetivo de este trabajo es dar cuenta de la recepción de dicho espectáculo en nuestro país contextualizándolo dentro de la historia de la escenificación de su producción de contenido doctrinal. En última instancia, trataré de determinar hasta qué punto la icónica propuesta del Teatr Laboratorium inauguró (o no) un retorno al rito en las versiones contemporáneas de nuestros clásicos.

En mi exposición dividiré la historia de la recepción del teatro de contenido religioso de Calderón en tres momentos: el primero, que va de 1765 a 1965,

desde la prohibición dieciochesca de los autos hasta el estreno del espectáculo de Grotowski; el segundo, entre 1965 y 1980, referido a la influencia inmediata del montaje polaco en el Tardofranquismo y la Transición, y el tercero, a partir de 1981, ya en plena democracia.

Comienzo con los antecedentes de la cuestión que me ocupa: el teatro religioso de Calderón en la escena española entre 1765 y 1965.

En el siglo XVIII esta parte de su producción gozó de una vitalidad considerable hasta la entrada en vigor de la *Real Cédula* del 11 de junio de 1765, por la que Carlos III prohibió la puesta en escena de los autos sacramentales, las comedias de santos y las comedias de magia. Recordemos que las comedias de santos se habían prohibido ya anteriormente en 1740 y se volverán a prohibir más tarde, en 1788, junto a las comedias de magia, pero no por ello ni las unas ni las otras desaparecerán de la cartelera [Adillo, 2021: 31-47].

Sin embargo, considerando que textos como *El gran príncipe de Fez* o *El príncipe constante*, entre otras piezas de asunto hagiográfico, continuaron subiendo a los tablados después de esa fecha, y a menudo con dobles títulos que subrayaban su temática religiosa (por ejemplo: *El príncipe constante y mártir de Portugal*), el factor determinante que explica la desaparición de las representaciones alegóricas del Corpus fue sin duda la retirada de la subvención pública que las autoridades asignaban a las compañías para dicha celebración. Para la moral ilustrada era inadmisibles el componente festivo rayante en lo sacrílego intrínseco a la representación de los autos en los corrales y coliseos. En esa línea hay que entender el testimonio de un sacerdote inglés, que al visitar Madrid en 1760 tuvo la oportunidad de asistir a un auto calderoniano (*El cubo de La Almudena* o *La semilla y la cizaña*) que desde luego no le dejó indiferente:

Una de las actrices desató a Cristo, le despojó de su corona y vestidos de color púrpura, y cuando se hubo puesto su vestido y su peluca de nuevo, inmediatamente se unió al resto de los actores y bailó unas seguidillas [Clarke en Adillo, 2021: 33]

Lejos del rito, los autos debían de interesar más al público por su dimensión espectacular que por su fondo catequético, ya que el sorprendente aumento del número de comedias «de teatro» en el último tercio del XVIII debió de estar íntimamente relacionado con la desaparición de los autos, pues en cierto modo aquellas (las comedias de teatro) vendrían a sustituir a estos (los autos), teniendo

en cuenta los beneficios que aportaban todos los espectáculos «de tramoya». Y, en efecto, las élites ilustradas consiguieron lo que se proponían con la prohibición de los autos: entre 1765 hasta 1927 solo he podido documentar la puesta en escena de dos piezas del género: la segunda parte de *El santo rey don Fernando*, con el título de *La conquista de Sevilla*, en varias ocasiones a principios del siglo XIX, acaso por su parecido con los dramas históricos, y *El gran teatro del mundo* de forma puntual en 1861, siempre coincidiendo con la Cuaresma.

Pero aun así, varias décadas después de la *Real Cédula* de Carlos III, los neoclásicos ratificaron su animadversión hacia los dramas sacros, incluyéndolos en la «lista de las piezas dramáticas que, conforme a la Real Orden de 14 de enero de 1800, se han recogido, prohibiéndose su representación en los teatros públicos de Madrid y de todo el reino» [Andioc, 1999: 367].

En esta nómina de más de seiscientos títulos encontramos: obras de Calderón que ningún espectador podría haber visto representadas (*La aurora en Copacabana*, *La estatua de Prometeo*, *El José de las mujeres*, *La sibila del Oriente...*); una extensa relación de autos sacramentales que ya llevaban treinta y cinco años prohibidos, y varios textos algo más transitados pero que no habían subido a los escenarios en más de dos décadas, como *Los cabellos de Absalón*, *El mágico prodigioso* o *El gran príncipe de Fez*. En cambio, todavía formaban parte del repertorio vivo de los cómicos otras comedias de calado doctrinal prohibidas por la Junta de Reforma, como *El príncipe constante* o *La cisma de Inglaterra*, aunque a juzgar por los datos que he manejado [Adillo, 2017], la prohibición no debió de surtir efecto en provincias, y en la capital estos últimos títulos reaparecieron tan pronto como se disolvió la Mesa Censoria en 1803.

Con todo, a principios del Ochocientos el Calderón que más se repetía en los coliseos españoles tenía muy poco o nada que ver con el canon que en ese mismo momento estaba fijando el Romanticismo alemán. El filólogo August Wilhelm Schlegel había sentado cátedra al seleccionar y traducir *La devoción de la cruz*, *El mayor encanto, amor*, *La banda y la flor*, *El príncipe constante*, *La puente de Mantible* y fragmentos de *Los cabellos de Absalón* para su colección de *Spanisches Theater* (1803-1809), y más adelante Goethe en Weimar y E.T.A. Hoffmann en Bamberg confirmarían este criterio al poner en escena *El príncipe constante*, *La vida es sueño*, *La gran Cenobia* y *La devoción de la cruz*, inaugurando así un furor calderoniano que se extendería por toda Europa y que no remitiría hasta la década de 1830 [Adillo, 2021: 49-69].

Pero los románticos alemanes se habían quedado con el dramaturgo que más les interesaba, el más cercano a su sensibilidad: el autor serio, metafísico y católico de los dramas filosóficos y religiosos, que era precisamente su faceta más olvidada por los cómicos españoles de este primer siglo XIX. El gusto nacional español, o más bien la inercia del sistema de producción y consumo teatral del país, se decantaba por aquella parcela del repertorio calderoniano que mejor podía asimilarse a los géneros en boga del momento, a saber, la comedia costumbrista y las obras históricas, con especial predilección por los libretos que requerían mayor aparato escenográfico.

Más adelante, bien entrado el siglo XIX, cuando los grandes dramas calderonianos de asunto religioso (*El príncipe constante*, *El mágico prodigioso*, *La devoción de la cruz...*) prácticamente se habían extinguido del repertorio de las compañías españolas, la crítica finisecular continuó cargando sus tintas contra el Calderón menos realista.

Así, mientras que al sur de los Pirineos Menéndez Pelayo, heredero en sus juicios del Neoclasicismo, tildaba a los autos de «aberración o excepción estética» [Menéndez Pelayo, 1946: 132] y género «incongruente» [Menéndez Pelayo, 1946: 133], y Azorín censuraba a Calderón sus alardes de teatralidad [Azorín, 1998: 1168-1182], en otras latitudes se propició su recuperación para investigar nuevas vías expresivas más allá del Naturalismo: a principios del siglo XX en la Rusia pre-soviética, donde la corriente espiritualista alentaba el nacimiento del Simbolismo, se volvió la vista hacia el repertorio calderoniano más trascendental, con piezas como *La devoción de la cruz*, *El purgatorio de san Patricio*, *La vida es sueño* o *El príncipe constante*, en un movimiento de estilización contrario al costumbrismo que llevaba a la crítica y a los espectadores españoles a venerar *El alcalde de Zalamea* por encima del resto de su producción; y ya después de la Primera Guerra Mundial Hugo von Hofmannsthal, basándose en *El gran teatro del mundo*, escribió *Das Salzburger grosse Welttheater*, que se estrenó en 1922 dentro del tercer Festival de Salzburgo [Adillo, 2021:107-123].

Este montaje austriaco supuso el pistoletazo de salida y el modelo para la exhumación de los autos sacramentales en España, que comenzó con la representación de ese texto en la Plaza de los Aljibes de La Alhambra coincidiendo con el Corpus de 1927. El evento fue dirigido por Antonio Gallego Burín —historiador del arte responsable de varias instituciones culturales de la ciudad del Genil, además de futuro alcalde de la misma— al frente de un elenco de *amateurs* formado por jóvenes de las mejores familias granadinas (incluido Francisco García Lorca,

el hermano de Federico) y de un equipo artístico integrado por el compositor Manuel de Falla como autor de las ilustraciones musicales y el titiritero y artista polifacético Hermenegildo Lanz firmando la parte plástica.

Pese a que aquel montaje tuvo más voluntad de exhumación o resurrección que de experimento vanguardista, algunos críticos vieron en la representación granadina una vía autóctona hacia los hallazgos de Gordon Craig, Luigi Pirandello o Max Reinhardt en pos de la renovación de la escena europea [Estévez-Ortega, 1927; Valbuena, 1928] y desde luego tuvo el mérito de inaugurar una fecunda serie temporal que se inició en las postrimerías de la Restauración con otros *revivals* arqueológicos interpretados por aficionados y financiados por las oligarquías locales en alianza con la Iglesia; continuó al iniciar la década de los treinta con la colaboración entre productores culturales profesionales procedentes del teatro comercial y del teatro experimental unidos para atraerse a una élite de espectadores que consumieran un teatro a la vez rentable y de calidad (cuyo máximo exponente fue *El gran teatro del mundo* dirigido por Cipriano de Rivas Cherif y protagonizado por Margarita Xirgu en el Teatro Español de Madrid), y llegó hasta la Segunda República a través de unos montajes itinerantes en los cuales los agentes de los campos literario, artístico e intelectual —con el apoyo financiero del Gobierno central— aunaron vanguardia y educación en un afán por facilitar el acceso a los bienes culturales de la nación a los ciudadanos que durante siglos se habían visto privados de ellos (de todos ellos, el más memorable es el auto *La vida es sueño* que Federico García Lorca orquestó para La Barraca).

Esta escala cronológica se cierra con los autos sacramentales producidos por el primer Franquismo, cuyas instituciones empezaron a utilizar los autos de Calderón ya en el contexto de la Guerra Civil para dar el salto desde la pedagogía y la divulgación de la cultura hasta el adoctrinamiento y la propaganda, para afianzar la «unidad nacional, que tanto debe al Catolicismo» [García Ruiz, 1998: 107]. Autos como *El gran teatro del mundo*, *La cena del rey Baltasar*, *La vida es sueño*, *La hidalga del valle*, *El santo rey don Fernando*, *El pleito matrimonial del alma y el cuerpo* o *Los encantos de la culpa*, entre muchos otros, cobraban ahora actualidad, al igual que otros textos de trasfondo devoto que en los años cuarenta y cincuenta también regresaron a los escenarios, como *El mágico prodigioso* o *La devoción de la cruz*, que hacía medio siglo que no subían a las tablas, y aun *El príncipe constante*, desterrado de las carteleras desde comienzos del siglo XIX [Adillo, 2017]. Calderón y su teatro religioso fueron, pues, una pieza clave para la política exterior franquista y para la «formación del espíritu nacional», de modo

que el apogeo del teatro sacro de Calderón coincidió con el idilio entre el clero y el campo de poder de la dictadura.

Por tanto, en su declive subsiguiente también debió de influir el Concilio Vaticano II (1962-1965), a raíz del cual bastantes sectores de la Iglesia se desmarcaron de la política del régimen y pasaron a engrosar las filas de la oposición al mismo, como ya venía haciendo buena parte de la Universidad desde 1956. Sin duda el uso interesado y reiterado de esa parcela tan concreta de la producción calderoniana en ritos de celebración colectiva de la patria y de la fe, como consecuencia de la alianza entre los campos político y religioso en el Franquismo, fue lo que a la larga supuso un mayor estigma para la obra del autor de *La vida es sueño*, en detrimento de su presencia en los escenarios en los años sesenta y setenta [Adillo, 2023].

En resumen, en los trescientos años que transcurrieron hasta el estreno del espectáculo de Grotowski, en España pasamos por la prohibición de los autos sacramentales en el siglo XVIII, la decadencia y desaparición de sus dramas religiosos de los escenarios en el siglo XIX y al fin, ya en el siglo XX, el retorno a este repertorio primero por su valor histórico y por su teatralidad y más tarde por su contenido ideológico, cuando el Nacionalcatolicismo se sirvió de las obras religiosas de Calderón por su potencial propagandístico.

Pasemos ahora a determinar la huella que tuvo Grotowski en el acercamiento del teatro independiente a Calderón en los años 60 y 70.

En la recta final de la dictadura surgió un nuevo fenómeno teatral inspirado en la labor de renovación escénica que estaban llevando a cabo en todo el mundo experiencias tan dispares como Bread and Puppet, el Living Theater de Judith Malina y Julian Beck, el Teatr Laboratorium de Grotowski, el Odin Teatret de Eugenio Barba, Roy Hart y el Roy Hart Theatre, el Teatro Campesino de Luis Valdez, el Teatro de Arena de Augusto Boal, el Piccolo Teatro di Milano de Paolo Grassi y Giorgio Strehler, el Théâtre du Soleil de Ariane Mnouchkine o Peter Brook. Por oposición a los teatros nacionales, al circuito comercial y aun a los teatros universitarios, con el marbete de «teatro independiente» los grupos españoles reivindicaban su autonomía absoluta con respecto a los campos político, económico, académico y religioso.

Estos elencos, que vivirían su máximo esplendor en el tardofranquismo y los primeros años de la Transición, se adscribieron a la oposición al Movimiento Nacional, y por eso mismo rechazaron el canon dramático que el Franquismo le había impuesto a la profesión teatral. Muchos de ellos optaron por la creación

colectiva como base para la dramaturgia de unos espectáculos donde el texto perdía su tradicional preeminencia sobre los demás signos teatrales, razón suficiente para no frecuentar un teatro tan literario y con un lenguaje tan codificado como el del Barroco. Sin embargo, algunos, aunque sentían una predilección especial por la dramaturgia contemporánea, no mostraron ningún complejo al adaptar a los clásicos griegos, a Shakespeare y a otros autores del canon universal, pero en cambio fueron más que reacios a aproximarse al Siglo de Oro español porque, si la dictadura se había apropiado de los valores asociados a la España imperial, sus detractores hicieron suya la leyenda negra como parte del discurso crítico contra el patriotismo sesgado que había tratado de forjar e inculcar el régimen.

Ahora bien, se daba la paradoja de que uno de los referentes indiscutibles del teatro independiente a nivel internacional era *El príncipe constante* del Teatr Laboratorium, dirigido por Jerzy Grotowski y protagonizado por Ryszard Cieslak, que encarnaba el modelo de «actor santo» [Matyjaszczyk, 2008, p. 61]. Esta versión del drama de Calderón, realizada a partir de la traducción polaca del poeta romántico Juliusz Słowacki (1844), se estrenó en 1965 y supuso un hito en la historia del teatro occidental. En ella se plasmaban los presupuestos del teatro pobre grotowskiano para resaltar los valores universales y atemporales contenidos en esta pieza, que está a medio camino entre la tragedia histórica y las comedias de santos y que gracias a la puesta en escena de Grotowski se convirtió en el principal modelo de la corriente que se conoce como teatro ritual, inspirada por Artaud.

El trabajo de Grotowski solo se conoció en España de oídas, pues sus espectáculos nunca llegaron a girar por nuestro país, aunque sí que lo hizo el Living Theater con su *Antígona* (1967). Todo ello avivó el interés del mundo del teatro independiente por los escritos teóricos sobre el teatro de la crueldad de Artaud y el teatro pobre del director polaco, pero no por Calderón, y menos si cabe por su texto sobre el infante Fernando de Portugal, que por entonces solo subió a nuestras tablas por iniciativa de una compañía experimental gaditana en 1974, acaso porque en el contexto polaco de los sesenta (con la opresión del comunismo ateo sobre un pueblo católico) reivindicar la espiritualidad y el sacrificio por la fe frente al materialismo marxista tenía un sentido progresista que se escapaba en una España donde la Iglesia había sido cómplice y aliada de la dictadura franquista.

Sin embargo, la influencia de *El príncipe constante* grotowskiano sí se dejó sentir en el *Èdip rei* de Sófocles traducido por Carles Ribas para la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual y dirigido por Pere Planella [Cornago, 1999: 64] y sobre todo en uno de los pocos espectáculos de los grupos independientes españoles que

también se basó en una obra de Calderón. Me refiero a la versión que el grupo Bululú, integrado por alumnos de la Escuela de Arte Dramático de Madrid y dirigido por algunos de sus profesores (Antonio Malonda, Jesús Sastre), realizó a partir de la comedia *La vida es sueño* y que finalmente llevó por título *El mito de Segismundo* (1970-1972), subrayando el sustrato arquetípico de la fábula calderoniana.

Probablemente el ámbito pedagógico del que surgieron los miembros del grupo los animara a volver la vista hacia el canon tradicional, pero este no fue el único motivo. Según los creadores de este espectáculo:

Por muchas razones acudimos a un clásico como Calderón: de seguro que problemas con el autor no existirían, problemas de versión a nuestro deseo tampoco, un tema con verdadera dimensión de tragedia ¿dónde mejor que en él?, y además nuestro, lo que nos permitía a la vez por un lado desmitificar todo lo insoportable que han sido casi siempre nuestros clásicos cuando los han puesto en escena, y por otro lado al ser los textos originales en español tendríamos innumerables ventajas a la hora de transformarlos. Asimismo llegamos a la conclusión de que necesitaríamos un texto que al par de poseer todo el contenido que buscábamos, se mantuviera frente al espectador de una manera un tanto distanciadora. El problema de la libertad de Segismundo nos venía como cortado a la medida para la experiencia [Bululú, 1972: 73].

Como vemos, este retorno al Calderón más trascendente obedeció a distintas causas. Entre ellas estaría también la rebelión contra la violencia simbólica que había supuesto la apropiación de nuestro autor por los agentes del campo teatral afines al poder y la ventaja de usar clásicos españoles para escapar a la censura, a la cual obviamente los miembros del grupo prefirieron no aludir en este artículo de *Primer Acto*. Sin embargo, me aventuro a postular que la razón más poderosa fueron las similitudes que encontraron entre el cautiverio de don Fernando y el encierro de Segismundo, lo cual permitió a los integrantes de Bululú centrarse solo en un tema, el de la privación de la libertad [Cornago, 1999, p. 65], eso sí, sin las connotaciones místicas del texto elegido por Grotowski; un parecido que en última instancia se relaciona con las concomitancias entre las realidades políticas de los espectadores implícitos de ambos montajes, polacos y españoles, todos ellos privados de libertad, como los personajes calderonianos.

Alfonso Sastre fue el encargado de dar forma a un material dramático que solo conservó un tercio del original de Calderón:

Comenzamos por despojar al texto de todo el contenido metafísico y anecdótico que de nada nos servía y decidimos quedarnos solamente con lo que estuviera más o menos relacionado con la falta de libertad de Segismundo y su enfrentamiento con Basilio. [...] Hubo en un principio que ordenar en una forma especial todos los parlamentos servibles del texto original. Posteriormente cambiar más del ochenta por ciento de los versos de Calderón para que nos dieran el significado deseado, sin destruir en absoluto su estructura y ordenación, y conservando además su fisonomía barroca [Bululú, 1972: 74].

El procedimiento dramaturgico operó en el mismo sentido que la labor de Grotowski con el texto de Słowacki-Calderón, lo cual explica en parte que el espectáculo fuera acusado de ser una «mala imitación de los códigos empleados por Grotowski» [Cornago, 1999: 66].

Aunque no puede hablarse de plagio, ya que ninguno de los componentes de Bululú había podido ver *El príncipe constante* del Teatr Laboratorium, sí se inspiraron en la imagen de Ryszard Ciésłak como Cristo sufriente, que se había convertido ya en uno de los iconos teatrales del siglo xx, y trataron de aplicar al drama de Segismundo un proceso creativo similar al que el director polaco describe en sus escritos para generar en el espectador una experiencia y hacer del hecho teatral una ceremonia:

Habríamos de hacer un espectáculo en el que los acontecimientos le penetraran al espectador por los cinco sentidos y los captara de una forma sensitiva. [...] Nació así en nosotros la necesidad de un teatro «pobre», de un teatro «orgánico», «visceral», en el que el espectador no tuviera ni siquiera tiempo de preguntarse casi «¿y esto por qué?», sino que las cosas violentamente le penetraran en su interior por todos los poros de su piel, le conmovieran y no dejaran de hacerlo durante todo el tiempo. [...] Se trataba de permitirle pensar, cómo no, pero siempre sobre sus sensaciones. [...] Hubo quien dijo que, tras haber transcurrido gran parte del espectáculo, sintió la necesidad de defenderse de lo que estaba viendo, y se bloqueó a sí mismo, porque según él no quería sufrir más con lo que estaba presenciando [Bululú, 1972: 72].

Este montaje de Bululú, como el del Teatr Laboratorium, se situaba en las antípodas de los espectáculos basados en piezas religiosas de Calderón que se habían representado por doquier durante el Primer Franquismo. El referente más inmediato eran los autos sacramentales de Tamayo, donde toda la ritualidad que

debieron de rezumar estos textos en el siglo XVII quedaba desprovista de su esencia espiritual y reducida a lo puramente espectacular, historicista y estetizante, a medio camino entre el rito cultural identitario y una anacrónica propaganda contrarreformista, véase nacionalcatólica; nada más lejos de la violenta experiencia sensorial que los componentes de Bululú pretendieron transmitir a su público.

En esta misma línea de teatro ceremonial he podido documentar algún montaje más de otros grupos independientes que, superando los prejuicios del sector más experimental e izquierdista del campo teatral, se atrevió con los autos de Calderón. El más digno de mención debió de ser el *Auto del hombre* (1972) del Teatro Libre de la Universidad de Madrid, una creación colectiva dirigida por José Luis Alonso de Santos (procedente del grupo Tábano), quien la orquestó siguiendo punto por punto los parámetros del teatro ritual:

El *Auto del hombre* es un espectáculo colectivo que partiendo de los setenta y ocho autos sacramentales de Calderón logra una síntesis con estilo e intención personales. El tema central es el hombre desenvolviéndose en el doble plano histórico y concreto individual; el hombre que coaccionado, angustiado, zaran-deado, siempre en soledad recorre sus diferentes etapas: nacimiento, encuentro con sí mismo y los valores establecidos, etcétera, hasta llegar a la madurez y la libertad. Técnicamente, los quince actores del grupo han sido el núcleo generador del espectáculo, pues la interpretación tuvo prioridad sobre los restantes elementos teatrales, es decir, vestuario, decorados, etcétera, que quedaron reducidos a su mínima expresión. Con esto el grupo define su obra en la simplicidad más directa y más comprensible, es decir, comunicable a la sensibilidad actual [Alonso de Santos, 1972: 61].

Por desgracia ninguno de estos montajes experimentales basados más o menos libremente en Calderón tuvo un largo recorrido ni una gran repercusión, ya que si así hubiera sido probablemente se habría abierto una vía para la experimentación con nuestro canon del Siglo de Oro que a día de hoy sigue apenas sin explorarse.

Desde luego los teatros públicos de nuestro país no estaban preparados para propuestas como la que el argentino Víctor García (1934-1982) —quien había revolucionado la escena española dirigiendo a Nuria Espert en *Las criadas* y *Yerma*— presentó en la Bienal de Venecia con la compañía brasileña de Ruth Escobar una pieza construida a partir de distintos autos de Calderón donde «todos los personajes femeninos y masculinos estuvieron siempre desnudos en escena, desde

que se levantó el telón hasta el final» [E. M., 1974], para escándalo de parte del público italiano y la crítica española.

Víctor García, que desarrolló su carrera entre Madrid, París y Buenos Aires y se declaraba un apasionado de Calderón, nunca fue invitado a dirigir una pieza del autor de *La vida es sueño* en nuestro país, pero se despidió de los escenarios con *Calderón-Auto sacramental*, una dramaturgia de Juan Germán Schroeder sobre fragmentos de piezas de este género con la cual Francia se sumó al tricentenario de su muerte desde las tablas del Théâtre National de Chaillot.

Así las cosas, ha llegado el momento de ocuparnos de la presencia de Calderón y el teatro ritual en España desde el final de la Transición hasta hoy. Tras lo que podríamos denominar la historia de una ausencia, dentro de nuestras fronteras las efemérides de 1981 supusieron el regreso triunfal de Calderón a los escenarios.

Las conmemoraciones sirvieron para que la recién estrenada monarquía parlamentaria española pudiera reapropiarse del patrimonio dramático nacional con la colaboración de agentes teatrales procedentes de ámbitos tan dispares como el teatro institucional, el teatro comercial y el teatro independiente, mezclados todos ahora en un campo (en el sentido que el sociólogo francés Pierre Bourdieu le da al término), un campo teatral —digo— que se había reconfigurado para adaptarse a su nueva relación con el poder y que resignificó la obra de nuestro dramaturgo mediante la renovación del repertorio. Los actos del tricentenario inauguraron la moda de la exhumación de sus textos más desconocidos o menos representados, los cuales se abrieron hueco entre las reposiciones de los títulos habituales, y unos y otros han contribuido a forjar una imagen más completa y compleja de nuestro autor. No obstante, durante los años ochenta seguían vivos los prejuicios de algunos artistas e intelectuales que continuaban identificando a Calderón con el dramaturgo de la ortodoxia católica que el Franquismo quiso ver en él.

Contra ello tuvo que luchar la Compañía Nacional de Teatro Clásico cuando en 1986 el Ministerio de Cultura socialista decidió crearla inspirándose en los ejemplos de la Comédie Française y la Royal Shakespeare Company, con la intención de situar a la dramaturgia española en el lugar que merecía dentro del canon dramático universal. Esta unidad de producción del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música ha sido clave en la reinterpretación ideológica de su obra y su figura, pues a lo largo de su andadura ha buceado en su producción tratando de encontrar en él valores contemporáneos como el feminismo, la tolerancia ante las diferencias religiosas o étnicas, la corrupción del poder, la justicia social o el

puro juego, lo cual explica el interés renovado de buena parte de la profesión por sus tragedias de honor conyugal (*El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra*, *A secreto agravio secreta venganza*), sus dramas históricos y políticos (*El alcalde de Zalamea*, *La hija del aire*, *La vida es sueño*, *La cisma de Ingalaterra*, *La gran Cenobia*, *Amar después de la muerte...*), y también por sus piezas cortesanas (las zarzuelas y las comedias mitológicas, la mayoría de las cuales no se habían vuelto a representar desde el siglo xviii), sus entremeses y sobre todo por sus comedias de capa y espada más ligeras (*La dama duende*, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, *No hay burlas con el amor*, *El galán fantasma*, *Antes que todo es mi dama...* entre otros muchos títulos), muy cercanas al espíritu lúdico y despreocupado de la Movida y aun al ritmo de las *sitcoms* [Adillo, 2019: 113-121].

Ahora bien, hasta fecha reciente la Compañía Nacional había eludido el repertorio religioso de nuestro autor, acaso por considerarlo controvertido para la construcción del relato identitario de una España aconfesional, y de hecho cuando ha abordado los autos sacramentales lo ha hecho siempre en formatos muy peculiares y sin profundizar en su contenido doctrinal: en 2012 coprodujo con Uroc Teatro el espectáculo infantil *Otro gran teatro del mundo*, y en 1992 se sumó a los fastos de la Capitalidad Cultural Europea de Madrid con la puesta en escena de *El gran mercado del mundo*, acompañado de su loa, la moji-ganga de *Las visiones de la Muerte* y un entremés, dentro del macroevento *Fiesta barroca*, financiado por Telefónica y que pudieron ver en la Plaza Mayor casi dos mil personas al día. Nótese cómo el título de este último espectáculo subrayaba su carácter festivo por encima del contenido teológico del texto que le servía como base.

Con todo, el teatro sacro de Calderón goza de cierta vitalidad en las carteleras, pues con cierta regularidad se programan autos sacramentales, sobre todo en los festivales especializados en teatro áureo o música antigua. La Iglesia y organizaciones afines a ella, como el Opus Dei, han continuado reivindicando al dramaturgo madrileño como adalid de la fe y han auspiciado la puesta en escena de algunos de estos dramas litúrgicos, demostrando su vigor como poderes fácticos, pero la mayor parte de estos montajes insisten menos en lo teológico que en la dimensión espectacular de estos textos.

Por tanto, parecería que el estigma nacionalcatólico que se le impuso a Calderón en el primer Franquismo sigue dificultando el acercamiento de los profesionales del gremio a su producción religiosa desde perspectivas similares a la vía que inauguró Grotowski. Es cierto que desde la Transición han podido verse en España bastantes autos sacramentales y varias versiones de *El José de las mujeres*,

La devoción de la cruz, Los cabellos de Absalón, El mágico prodigioso y El príncipe constante, pero a pesar de la importancia de esta última dentro del canon dramático universal a raíz de la versión de Teatr Laboratorium, la tragedia del infante don Fernando todavía no ocupa el lugar que se merece en las carteleras del país que la vio nacer.

Sin embargo, el cambio de dirección en la Compañía Nacional de Teatro Clásico parece apuntar en sentido contrario. Poco antes de la llegada de Lluís Homar al Teatro de la Comedia, uno de sus principales colaboradores, Xavier Albertí, dirigió *El gran mercado del mundo* en coproducción con el Teatre Nacional de Catalunya, un auto sacramental que aprovechaba la espectacularidad del género para acercarlo al cabaret, y después le ha seguido *El príncipe constante*, abriendo el camino para las comedias de santos representadas con sobriedad (puede que con demasiada), en la misma línea de *Lo fingido verdadero* de Lope que se estrena en este Festival.

Es significativo que para la próxima temporada 2022-2023 Homar haya llamado al joven equipo de [los números imaginarios], capitaneado por Carlos Tuñón, para que ofrezca su visión del auto sacramental de *La vida es sueño*. Esta compañía se dio a conocer en 2013 con su particular versión de *La cena del rey Baltasar*, subtitulada «auto sacrílego para doce comensales», donde la fiesta de la eucaristía deviene un espectáculo íntimo para doce espectadores que se sientan junto a los actores alrededor de una mesa y acompañan desde dentro la desintegración y muerte del protagonista. Curiosamente, sin que la referencia ética o estética a Grotowski sea directa, el dispositivo escénico y el acento en la entrega de los actores y la experiencia del público de esta *Cena del rey Baltasar* remiten más al *Príncipe constante* de 1965 que cualquiera de los espectáculos que se han podido ver en estos últimos cuarenta años.

A modo de conclusión, quizá pueda aventurarme a decir que, por una cuestión de distancia geográfica o generacional con respecto a los montajes franquistas, pero también de la propuesta de Grotowski, es posible que haya llegado el momento de que la profesión teatral se acerque sin prejuicios a este repertorio incómodo de Calderón para devolver el teatro al rito del que nació.

BIBLIOGRAFÍA

- ADILLO RUFO, Sergio [2017]: *Catálogo de representaciones del teatro de Calderón en España (1715-2015)*. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- [2019]: *La resignificación de Calderón en la escena española reciente (1981-2018)*. Madrid, Academia de las Artes Escénicas de España.
- [2021]: *De antiguo a clásico. Calderón y la génesis del campo teatral (1715-1926)*. Kassel, Reichenberger.
- [2023]: *Canon: ¿pedagogía o propaganda? Calderón en la encrucijada de los teatros comercial, institucional, universitario e independiente (1927-1980)*. Berna, Peter Lang.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis [1972]: «Muestra de Teatro Base», *Yorick*, 52, p. 27.
- ANDIOC, René [1999]: «El Teatro Nuevo Español, ¿antiespañol?», *Dieciocho*, vol. 22, 2, pp. 251-371.
- [1976]: *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Juan March / Castalia.
- ANDIOC, René, y COULON, Mireille [2008]: *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, 2 vols, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- ARTAUD, Antonin [1964]: *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.
- AZORÍN [1998]: *Obras escogidas*, vol. II, Madrid, Espasa-Calpe.
- BACZYNSKA, Beata [1996]: «Espacio teatral áureo y prácticas escénicas del siglo XX. Observaciones al margen de los montajes polacos de *El príncipe constante* de Calderón», en *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, ed. Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Marc Vitse y Frédéric Serralta. Pamplona, GRISO, vol. II, pp. 47-56.
- BASTIANES, María, [2015]. «*La Celestina* en escena (1909-2012)», Madrid, Universidad Complutense [tesis doctoral inédita].
- BULULÚ [1972]: «Un montaje: El mito de Segismundo». *Primer Acto*, nº 150, pp. 68-74.
- CORNAGO BERNAL, Óscar [2006]: «Alegoría y ritualidad como paradigmas teatrales: entre el auto sacramental y la escena contemporánea», *Hispanic Review*, 74, núm. 1, pp. 19-38.
- [1999]: *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Madrid, Visor.
- E. M. [1974]: «Escándalo en un teatro de Venecia: actores y actrices representan desnudos autos sacramentales de Calderón de la Barca», *ABC*, 3 de noviembre.

- ESTÉVEZ-ORTEGA, Enrique [1927]: «Un retorno a lo clásico: Calderón, dentro y fuera de España», *La Esfera*, 3 de septiembre, p. 38.
- GARCÍA RUIZ, Víctor [1998]: «Calderón, Felipe Lluch y el auto sacramental en la España de los años treinta», en *Texto e imagen en Calderón. XI Coloquio Anglo-germano sobre Calderón. St. Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996*, ed. Manfred Tietz. Stuttgart, Steiner, pp. 95-108.
- GROTOWSKI, Jerzy [1980]: *Teatro laboratorio*, Barcelona, Tusquets.
- [1970]: *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI.
- JACQUOT, Jean [1970]: «Théâtre Laboratoire de Wrocław: *Le prince constant*», en *Les voies de la création théâtrale*, ed. Jean Jacquot. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, vol. I, pp. 120-128.
- MANGO, Lorenzo [2008]: «*Il Principe costante*» di Calderón de la Barca-Słowacki per Jerzy Grotowski, Pisa, Edizioni ETS.
- MARAVALL, José Antonio [1990]: *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel.
- MATYJASZCZYK GREEDA, Agnieszka [2008]: «Los clásicos españoles en la escena polaca a fines del siglo XX», en *Clásicos sin fronteras*, ed. Mar Zubieta. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, vol. II, pp. 59-66.
- [2002]: «La recepción de la obra de Calderón de la Barca en Polonia», en *Calderón en Europa. Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid*, ed. Javier Huerta Calvo et al. Madrid / Fráncfort, Iberoamericana / Vervuert, pp. 337-342.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino [1946]: *Calderón y su teatro*, Buenos Aires, Emecé.
- RUFO ADILLO, Sergio [en prensa]: *Canon, ¿pedagogía y propaganda? Calderón en la encrucijada de los teatros comercial, institucional, universitario e independiente (1927-1980)*, Oxford, Peter Lang.
- [2021]: *De antiguo a clásico. Calderón y la génesis del campo teatral (1715-1926)*, Kassel, Reichenberger.
- [2019]: *La resignificación de Calderón en la escena española reciente (1981-2018)*, Pontevedra, Academia del Hispanismo.
- [2018a]: «La influencia de *El príncipe constante* de Grotowski en la puesta en escena de Calderón en España», *Anuario calderoniano*, nº 11, pp. 23-37.
- [2018b]: «Los autos sacramentales de Calderón y la renovación de la escena española», *Janus*, nº 7, 166-190.
- [2017]: *Catálogo de representaciones del teatro de Calderón en España (1715-2015)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

- [2015]: «El teatro de Calderón en la escena romántica española», en *Nuevas sonoras aves. Catorce estudios sobre Calderón de la Barca*, ed. Frederick A. de Armas y Antonio Sánchez Jiménez, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, pp. 127-146.
- [2014]: «La adaptación de un texto clásico para su puesta en escena hoy. El caso de *La vida es sueño*», en *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, ed. María Bastianes, Esther Fernández y Purificació Mascarell, Kassel, Reichenberger, pp. 1-21.
- SILIUNAS, Vidmantas [2000]: «Calderón en Rusia y Unión Soviética en el siglo XX», en *Calderón en escena: siglo XX*, ed. José M.^a Díez Borque y Andrés Peláez Martín, Madrid, Comunidad de Madrid, pp. 181-189.
- SULLIVAN, Henri W. [1997]: *El Calderón alemán: recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*, Madrid / Fráncfort, Iberoamericana / Vervuert.
- VALBUENA PRAT, Ángel [1928]: «Una representación de *El gran teatro del mundo*», *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos del Ayuntamiento de Madrid*, 5, pp. 79-83.

CALDERÓN EN AMÉRICA

CALDERÓN EN LA ESCENA ESTADOUNIDENSE DEL ÚLTIMO SIGLO

Esther Fernández

RICE UNIVERSITY

Orcid 0000-0001-6652-0832

Escribir una historia sobre Calderón o sobre cualquier otro dramaturgo o dramaturga del siglo XVII en el contexto anglosajón implica la inevitable comparación con Shakespeare. Calderón como «el Shakespeare español» es la manera más fácil y directa de situar al escritor dentro del panorama artístico y cultural anglosajón para un público no familiarizado con los clásicos españoles. Abro este estudio con estas reflexiones no como una crítica a la omnipresencia del bardo sino para recalcar a lo que se enfrenta cualquiera de nuestros dramaturgos a la hora de labrarse un lugar en las tablas, en el panorama cultural y en los estudios literarios del mundo occidental.

Ahora bien, esta realidad no debe desalentarnos a la hora de trazar la presencia del teatro del Siglo de Oro y la historia de su recepción trasatlántica, ya que esto significa arrojar nueva luz sobre la proyección internacional que han tenido nuestros clásicos, su manera de amoldarse a otras culturas y tradiciones dramáticas y su enriquecimiento gracias a ese roce multicultural. Estudios sobre la presencia y recepción de autores y obras del Siglo de Oro en el extranjero es algo que se ha hecho mayormente en relación con distintos países europeos, y, en menor medida, con Latinoamérica. En los Estados Unidos, no obstante, no parece que hemos tenido en cuenta lo suficiente la presencia de esta rica herencia dramática —y del

papel central que Calderón ocupa en ella— a pesar de una población hispanohablante diversa y en constante crecimiento.¹

1. CALDERÓN EN LA HISTORIA DEL TEATRO ÁUREO EN LOS EE.UU.

Norteamérica ha hecho un esfuerzo por incorporar una mayor diversidad étnica en los elencos de las compañías especializadas en textos clásicos, pero la cartelera no parece haber seguido esta misma dinámica reducida a lo que Barbara Fuchs ha denominado «una dieta de Shakespeare y los griegos» [2016]. Esta afirmación, no obstante, no implica una total ausencia de los clásicos españoles, pero sí una presencia limitada. La comedia sigue estando considerada como un tipo de drama rancio, originado en el seno de un país obsesionado por el dogma religioso y el honor. Aunque esto tiene una parte de verdad, también es una visión reduccionista ya que muchas obras no encajan dentro de tales parámetros, ni tiene en cuenta la recepción que nuestros dramaturgos han tenido en las distintas épocas. Por ejemplo, a partir de 1981, año en el que se celebra el Tercer Centenario de la muerte de Calderón, éste se convierte en el «embajador de la cultura española en el mundo»², con obras que reivindican la vigencia del teatro del Siglo de Oro y de una España inconformista.

Sin embargo, esta visión moderna y combativa de Calderón no parece que llegó a calar lo suficiente ya que todavía, a finales de los 90, había críticos teatrales estadounidenses que se asombraban de la contemporaneidad de una obra como *La dama duende* en su denuncia del pensamiento supersticioso e irracional y su exaltación de la agencia femenina.³ Es justamente esta presencia y evolución de Calderón en Norteamérica la que pretendo examinar en este artículo y, para abordar este panorama, tiene sentido identificar aquellas zonas del país en donde el drama áureo se arraigó con mayor fuerza y la impronta que dejó nuestro dra-

¹ La falta de estudios globales entorno a la producción y recepción Calderoniana es algo que también ha notado Sergio Adillo Rufo al afirmar, «[s]e siguen echando en falta trabajos que aborden globalmente la recepción del dramaturgo madrileño con una visión amplia, pero exhaustiva y profunda, y que más allá del análisis semiótico o del mero catálogo enumerativo de representaciones, extraigan conclusiones sobre el significado del conjunto de la programación» [2019: 17].

² Adillo Rufo [2019: 44].

³ El montaje aquí referido es el de René Buch para el Repertorio Español de Nueva York en 1995.

maturgo en estas áreas gracias a la traducción, la adaptación y la reescritura de sus comedias. Tales estrategias han negociado, en muchos de los casos, desencuentros culturales y han contribuido a mantener la imagen del dramaturgo en continua renovación.

Entender la proyección de Calderón en los escenarios profesionales, universitarios y festivales de Norteamérica me lleva a hacer un total de cuatro paradas por el suroeste, el noreste y los estados de Florida y California. De todas estas zonas, el área donde diversas formas de teatralidad dejaron su huella más antigua fue en el suroeste. Los misioneros y soldados que acompañaron a Juan de Oñate en 1598 en su expedición a lo que hoy conocemos como Nuevo México trajo consigo varias tradiciones teatrales que se fueron asimilando en un territorio perteneciente a los indios nativos de la zona. Aquí me refero a distintas formas de poesía popular (romances, décimas, alabados, coplas), obras religiosas del ciclo de la Navidad y de la Pascua y espectáculos de corte secular como la danza de los Matachines o el juego de moros y cristianos [Espinosa, 1985: 219]. La existencia de dos obras heroicas, *Los comanches* y *Los tejanos*, que datan de los siglos XVIII y XIX, respectivamente, vienen a demostrar la existencia de un teatro de raíces áureas. Ambos dramas comparten natos paralelismos con la comedia histórica en el modo en el que sus tramas exaltan gestas militares de héroes regionales en versos octosílabos [Espinosa, 1985: 217].

El teatro español quedó desde entonces enraizado en el suroeste y, solo a mediados del siglo XIX, un teatro de carácter profesional hace su aparición gracias a compañías mexicanas que venían en diligencia desde California y paraban en Arizona y Texas [Kanellos, 1984: 8]. No será, sin embargo, hasta bien entrado el siglo XX que la comedia áurea deje su huella más definitiva no solo en esta zona, sino en todo el país gracias al Festival Internacional del Siglo de Oro, fundado en 1976 y cuya sede fue el parque nacional del Chamizal, en El Paso, Texas. Dentro de su cartelera, Calderón es el autor más representado entre sus contemporáneos tanto por compañías profesionales como universitarias. Nuestro dramaturgo está seguido de cerca por Lope y a una distancia considerable por Tirso, Cervantes, Alarcón, Sor Juana y María de Zayas [Yancey, 2015: 76].

Al igual que el suroeste tiene su propia historia en relación a la evolución y recepción de los clásicos, el noreste y, en concreto, la ciudad de Nueva York también supo acoger a los clásicos y al drama calderoniano desde la llegada de las primeras olas de migratorias españolas, a mediados del siglo XIX. Pero será, sobre todo, a finales de 1920, cuando el teatro español se popularice gracias a los centros

culturales regionales (Casa Galicia, Calpe Americano, o Centro Andaluz) que contrataban a compañías profesionales para representar zarzuelas, obras populares, y comedias, siendo una de las favoritas, *La vida es sueño*. En la década de los 40, con la llegada de los exiliados intelectuales, Barnard College, Columbia University y Middlebury College pasaron a convertirse en centros activos en la puesta en escena *amateur* de obras españolas entre las cuales los clásicos se representaban de vez en cuando.

Dentro del ámbito comercial, la presencia de compañías profesionales que fueron surgiendo en Nueva York en 1950 como La Farándula Panamericana, o la International Arts Relations (INTAR) alternaban obras clásicas españolas con otras contemporáneas y latinoamericanas. Para el tercer centenario de la muerte de Calderón en 1981, INTAR produjo una versión de *La vida es sueño* en español firmada por la dramaturga María Irene Fornés [Paun de García y Larson, 2008: 22]. El hecho de que fuera una dramaturga cubanoamericana la que llevará a los escenarios esta obra despertó un interés entre otros escritores latinos como Nilo Cruz, José Rivera y Octavio Solís que volverían a versionarla en años posteriores [Boyd, 2013: 14]. El Repertorio Español, una de las instituciones claves para la difusión del teatro español en Nueva York hasta nuestros días, debe su origen a *La dama duende*. En 1968, el director René Buch fue invitado a dirigir un montaje de esta obra que se presentó en el Greenwich Mews Theatre en Manhattan. Al terminar la función Buch, el jefe de producción Gilberto Záldivar, y la actriz y directora Luz Castaños deciden crear el Greenwich Mews Spanish Theatre que se convertirá, en 1971, en el Repertorio Español [De la Roche, 1995: 107] y que se inaugurará con *La vida es sueño*. En un línea parecida al Repertorio José Cheo Oliveras funda en 1994 El Teatro Círculo que vuelve a apostar por difundir a nivel local una dramaturgia áurea en la cual, Calderón vuelve a ocupar un lugar prominente.⁴ En otras ciu-

⁴ El Teatro Círculo también colaboró en varias ocasiones con Thalia Spanish Theatre, ubicado en el barrio de Queens en montajes de obras clásicas. *La vida es sueño* dirigida por Mariano de Paco, director artístico asociado de la casa, ha girado por Alcalá y Almagro en el 2022 y se ha destacado por reflexionar sobre los límites de la realidad cada vez más confusos y que con la pandemia sólo se han venido a agudizar: «Durante los últimos años, prosigue Oliveras, especialmente después de la pandemia, nuestro concepto de la realidad se ha empañado. En este país cada vez más y más lo factual y las «fake news (noticias falsas)» se funden y se confunden; la gente cree en «hechos alternativos»; la ciencia es percibida por un segmento grande de la población como ficción. Hemos vuelto a la confusión del barroco que Calderón nos presenta. Por eso, creemos apropiado presentar una obra que bellamente codifica la confusión humana al mismo tiempo que nos ofrece una opción salvadora: el libre albedrío» [Teatro Círculo, 2021].

dades de la costa este como Boston o Washington, nuestro dramaturgo sobresale entre sus coetáneos en teatros universitarios y comerciales pero con un repertorio de obras limitado a *La vida es sueño*, *La dama duende*, *El mágico prodigioso*, o *El alcalde de Zalamea*, y, estas dos últimas obras, mucho menos representadas que las dos primeras.

La historia del teatro clásico español y del drama Calderoniano en California ha tenido también sus peculiaridades, aunque comparables hasta cierto punto con las de las demás áreas mencionadas hasta el momento. Las compañías mexicanas y españolas que iban de gira por California y por el norte de México en el siglo XIX eran las mismas que a continuación pasaban por el suroeste. Los Ángeles y San Francisco vieron surgir a partir de 1840 los primeros teatros profesionales especializados en obras en español que funcionaban por suscripción [Kanellos, 1984: 7]. Y, en 1920, fue cuando el teatro empieza a tener una mayor visibilidad en Los Ángeles al convertirse en un escaparate de talento para la creciente industria cinematográfica.

Dando un salto hasta finales del siglo XX, concretamente a los años 90, cabe resaltar la figura de Dakin Matthews, cofundador de dos compañías que han promocionado los clásicos españoles en el área de Los Ángeles: Antaeus Theatre Company y Andak Stage Company. Si bien Matthews publicó una traducción de *La cisma de Inglaterra* en el 2020, Moreto y Alarcón han ocupado siempre un papel más prominente a lo largo de su carrera como traductor y director. En el último milenio, el proyecto de *Diversifying the Classics* (Diversificar a los clásicos) fundado en el 2014 y dirigido por la profesora Barbara Fuchs de la Universidad de California en Los Ángeles, también ha tenido como propósito dar al teatro del Siglo de Oro una mayor visibilidad entre los profesionales locales y presentar este repertorio como otra opción viable y accesible para aquellas compañías interesadas en llevar clásicos a escena. La traducción con vistas a la representación de obras no traducidas al inglés y la divulgación han sido los mantras de esta iniciativa. Dentro del proyecto de *Diversifying*, Calderón ha tenido un papel importante e inusual comparado con otras iniciativas que hemos venido estudiando al arriesgarse por dar a conocer algunas de sus obras raramente escenificadas en los Estados Unidos y desconocidas para un público general.

La cuarta y última región que quisiera mencionar en este esbozo histórico de la presencia de Calderón y de los clásicos en Norteamérica es el estado de Florida. Sabemos por una crónica de Vicente Manuel de Céspedes (ca. 1721-1794), gobernador de la Florida Oriental de 1784 a 1790 que la comedia *Amigo, Amante y*

Leal se representó en la ciudad de San Agustín en honor a la coronación de Carlos IV en 1789. En su puesta en escena participaron indios nativos de la zona, un regimiento de soldados cubanos y voluntarios de la población civil [Housewright, 1998: 81-82]. En la actualidad, el grupo *Theater with a Mission*, con sede artística en la ciudad Tallahassee, está traduciendo la obra con el fin de recrear un montaje histórico en San Agustín.

Más allá de esta primicia Calderoniana, cabe destacar que el primer teatro hispano de Florida se fundó en la ciudad de Tampa en 1890 por iniciativa de propietarios de fábricas de cigarrillos españoles y cubanos. En los quince años que siguieron se construyeron más de cinco teatros con actuaciones de compañías españolas y cubanas que iban en gira desde Key West hasta Nueva York [Kanellos, 1984: 8]. No obstante, más que la comedia áurea, el melodrama, la zarzuela y el teatro bufo primaron como los géneros favoritos de la clase popular a partir de 1920 [Kanellos, 1984: 10]. Aunque no enfocado únicamente en los clásicos como en el caso del Chamizal, en 1986 se celebra el I Festival de Teatro Hispano de Miami patrocinado por Mario Ernesto Sánchez, director artístico del Teatro Avante y que se convertirá en un evento anual de proyección internacional, todavía vigente. Desde sus inicios se alternaron obras latinoamericanas con otras peninsulares, tanto clásicas como contemporáneas, montadas por compañías locales, españolas y latinoamericanas. Los dramas de Calderón, Lope, Cervantes, Moratín, Valle-Inclán, Lorca, Arrabal, José Sanchis Sinisterra, Paloma Pedrero y Laila Ripoll pasaron por las tablas de este Festival junto con adaptaciones de *El lazarillo de Tormes* o el *Quijote*.

Como hemos podido comprobar en esta primera parte del estudio, la obra de Calderón sobresale en comparación a la de sus contemporáneos pero reducida a un canon limitado. *La vida es sueño* y *La dama duende* —está última sobre todo en los teatros neoyorkinos— parecen ser las únicas portavoces de nuestro autor, cuya proyección a nivel global está aún por estudiarse a fondo. En vez de enfocar la segunda parte de este artículo en lo que falta por descubrir en Norteamérica en relación con nuestro dramaturgo, quiero enfatizar aquello que ha pervivido del legado calderoniano y su evolución hasta nuestros días. Si Calderón ha conseguido sobrevivir en los Estados Unidos en mayor o menor grado se ha tenido que labrar un público apto para recibir las escasas obras que se han dado a conocer de él. En este sentido, las distintas comunidades latinas han sido las principales responsables a la hora de fomentar una apreciación por la herencia cultural hispana, pero también de impulsar adaptaciones que reflejan la realidad de sus vivencias [De la Roche, 1995: 165].

2. CALDERÓN EN BUSCA DE *SU* PÚBLICO NORTEAMERICANO

Como acertadamente ha notado Rob Bayliss, la comedia tiene el potencial de convertirse en «una poderosa herramienta para forjar y negociar identidades culturales» [2015: 73], sobre todo si estas obras desarrollan una dualidad entre universalidad y españolidad como es el caso de *La vida es sueño*. La presencia continua de esta obra ha llevado a Jonathon Boyd a indagar la pervivencia de esta obra en la dramaturgia latina. José Rivera, Octavio Solís y Nilo Cruz adaptaron *La vida* para los escenarios estadounidenses en 1998, en el 2000 y en el 2007 respectivamente, tomando como eje las implicaciones de la identidad latino/a en los Estados Unidos y apropiando la historia a su cultura y su estado existencial.

Rivera, dramaturgo puertorriqueño, reconocido por el guión de la película *Diarios de Motocicleta* (*The Motorcycle Diaries*) [2004], nominado a un Oscar, concibe *Sueño* [1999] como una reescritura del original calderoniano. El dramaturgo añade escenas, cambia el lenguaje y la caracterización de los protagonistas, e implementa un nuevo final. La trama se traslada de Polonia a la España de 1635, lo que implica una crítica directa de la nación española [Quintero, 2009: 140]. A través de esta serie de cambios radicales, Rivera baja la comedia del pedestal en el que está y enfrenta al público contemporáneo con las obsesiones de la sociedad de Calderón. A este respecto es significativo el diálogo que Clotaldo mantiene con Segismundo a propósito del significado del honor:

- SEGISMUNDO. ¿Qué es el honor? ¿Cómo sé que lo tengo?
 CLOTALDO. El honor es... como esa águila que ves volar por ahí... que desdeña la gravedad y vuela de la tierra al éter celestial como un fuego veloz, como un relámpago que escapa de las nubes huecas, como un cohete ascendente.
 SEGISMUNDO. Lo entiendo ahora. *El honor es una metáfora.*⁵ (Énfasis mío)
- SEGISMUNDO. What is honor? How do I know I have it?
 CLOTALDO. Honor is... like that eagle you see flying out there ... who disdain gravity and flies from the earth to the heavenly ether like a quick fire, like lightning escaping the hollow clouds, like an ascending rocket.
 SEGISMUNDO. I understand it now. Honor is a metaphor.

⁵ Rivera [1999: 32].

Como demuestran estas líneas, Rivera simultáneamente rinde homenaje y cuestiona la comedia de Calderón al meditar en su reescritura sobre la situación liminal en la que viven muchos de latinos en los Estados Unidos, escindidos entre el apego que sienten hacia su herencia cultural y su rechazo hacia el pasado colonial español [Boyd, 2013: 117].

Cruz, otro renombrado dramaturgo ganador de un Pulitzer en el 2003 por *Ana in the Tropics* (Anna en el trópico) y antiguo colaborador de María Irene Fornés, quién dirigió en 1981 *La vida* para el INTAR, se basa en la obra para establecer un diálogo con el concepto una Latinidad desde la confianza en un público capaz de establecer sus propias conexiones entre su situación personal y el texto calderoniano. Al no situar la trama en ningún lugar preciso, Cruz proyecta *La vida* a nivel global y su no intervención directa promueve una latinidad asimilada y con aspiraciones universales [Boyd, 2013: 81].

Finalmente, Solís, también prominente dramaturgo latino contemporáneo adapta *La vida* bajo el título de *Dreamlandia* [2000]. Solís ya había hecho incursiones previas en el teatro del Siglo de Oro con su obra *Man of Flesh* (Hombre de carne) [1990], en la que transpone el mito de Don Juan a la festividad del día de los muertos para reconsiderar cómo las tradiciones culturales influyen la construcción de una identidad latina [Boyd, 2013: 249]. En *Dreamlandia*, Solís parte del viaje de Rosaura, la cual cruza la frontera y es arrestada, para enfocarse en las vivencias de los inmigrantes mexicanos. La trama tiene lugar en la frontera entre México y los Estados Unidos y desde el título se dejan entrever las falsas esperanzas del migrante ante el sueño americano.

Estas tres adaptaciones de *La vida* pensadas para trazar una conexión entre la obra áurea más representativa de la herencia cultural hispana en los Estados Unidos parecen ser parte de una tendencia marcada por una apropiación del teatro del Siglo de Oro por autores latinos que, llevados por un mismo idioma y una cultura compartida, encuentran en esta dramaturgia una vía para ahondar en la construcción y significado de su propia identidad y experiencia.

Dejando a un lado *La vida* enmarcada dentro de una historia propia tanto en Nueva York como en los Estados Unidos en general, quisiera acercarme a otras comedias calderonianas que a través de la latinidad se han convertido en nuevas vías de entrada a la obra de nuestro autor. Desde que se fundó el proyecto de *Diversifying*, Los Ángeles se ha ido convirtiendo paulatinamente en un foco artístico en el que converge y se negocia latinidad y dramaturgia áurea, una delicada unión que, no obstante, resulta profundamente enriquecedora para las dos partes. Uno

de los proyectos satélites de *Diversifying es Golden Tongues* (Lenguas doradas) que continúa una labor parecida a la llevada a cabo por Rivera, Solís y Cruz con *La vida*. Golden Tongues se inició en colaboración con el teatro Playwrights' Arena de Los Ángeles en el 2013. La idea era encargar a dramaturgos locales obras que tomarán una comedia como base o inspiración para crear un texto completamente nuevo y representativo de la realidad sociocultural de la ciudad. En palabras de Fuchs:

Si bien Golden Tongues comenzó como un esfuerzo por promover el canon clásico hispano, las adaptaciones superan cualquier simple traducción identitaria de las obras originales a Los Ángeles contemporáneo. En cambio, involucran una amplia gama de etnias, clases, vecindarios y orientaciones sexuales, lo que refleja la diversidad de la ciudad. (While Golden Tongues began as an effort to promote the Hispanic classical canon, the adaptations exceed any simple identity-related translation of the source plays into contemporary Los Angeles. Instead, they involve a broad range of ethnicities, classes, neighborhoods, and sexual orientations, mirroring the diversity of the city). [2016: 136]

Tal como explica Fuchs, esta libertad creadora va más allá de ser una trasposición temporal. Su propósito, viene a demostrar cómo un texto clásico nos permite ahondar en problemas actuales y re-evaluarlos desde otras épocas y culturas además de crear un fuerte lazo entre épocas, dramaturgos, tendencias artísticas y sociedades que a primera vista podrían parecer muy distintas.

Como era de esperar, Calderón ha inspirado varias versiones dentro del repertorio de Golden Tongues y tres de ellas ilustran lo que para mí es una apertura hacia una nueva visión de Calderón en Norteamérica.⁶ Las tres obras a las que me referiré son: *Painting in Red* (Pintar en rojo) de Luis Alfaro [2013], basada en el *Pintor de su deshonra*; *Fixed* (Castrado/Capado) de Boni Álvarez [2014], basada en *El Médico de su honra*; y *Riot* (Disturbio) de June Carryl [2022], a partir de *Amar después de morir*.

Painting in Red sigue la relación triangular de la trama original de *El pintor*, pero traduce la violenta muerte de los amantes a manos del marido ofendido en el

⁶ No todas las obras que surgen de Golden Tongues llegan a los escenarios comerciales. Muchas se quedan en lecturas dramatizadas, pero su objetivo es, precisamente, dar visibilidad al teatro del Siglo de Oro en el área de Los Ángeles entre los profesionales y un público amplio. *Painting in Red* es una de las obras que después de su estreno ha conseguido un relativo éxito comercial.

suicidio de la protagonista. La prima de Fran, Caro, ayuda a reconectar a Fran con su antiguo prometido, Eric, al que se le daba por muerto en un accidente de pesca en Baja California. Fran, todavía se siente atraída por Eric, pero se niega a dejar a Leandro. Atrapada en esta confusión de sentimientos, Fran decide suicidarse. Alfaro desplaza el honor aurisecular pero mantiene el rol de la mujer como chivo expiatorio de las expectativas sociales.⁷

Una negociación parecida con el código del honor e imbricada en la realidad actual de Los Ángeles ocurre en *Fixed*. El honor que tanto le pesa a Doña Mencía en el drama de Calderón, al sentirse incapaz de probar su inocencia, se transforma en *Fixed* en una situación sin salida para el protagonista transexual (Miracles) y su pareja (Mariano), cuyo hermano (Hudson) se presenta a la candidatura de Sheriff del condado. Miracles termina castrándose en escena para acabar con una identidad que enturbia la reputación de quienes intentan mantener una imagen pública ‘impoluta’, como hoy en día los políticos [Fuchs, 2017: 145]. Al igual que *Painting*, *Fixed* denuncia situaciones de opresión en las que una mujer y un transexual se sienten sin salida por situaciones que no pueden controlar y ante las cuales la sociedad parece dejarles huérfanos, todavía hoy en día.

Además de los temas más representativos que trata Calderón en sus comedias más resonadas como el libre albedrío, el desengaño o la denuncia del código del honor, la convivencia es otra vía apta para acercar obras menos conocidas del dramaturgo a nuestro presente. *Amar después de la muerte* es paradigmática a este respecto. En *Riot* [2022], Carryl transpone la Rebelión de la Alpujarra (1568-1571) a las protestas de la población afroamericana ocurridas en Los Ángeles en 1992 a raíz de la detención de Rodney King cruelmente golpeado por la policía por conducir embriagado.⁸ La obra es por lo tanto una reflexión sobre el binomio inclusión/exclusión de las comunidades estadounidenses y la opresión cultural de las minorías [Soley Mateu, 2022]. El texto original de *Amar* ya había pasado por el taller de traducción de *Diversifying* en el 2015 y conllevó dificultades significa-

⁷ La otra realidad social a la que alude la obra en un plano secundario es al fenómeno de la gentrificación, como explica el subtítulo: «A Whitewash Adaptation of Pedro Calderón de la Barca's *The Painter of his Own Dishonor* (Una adaptación blanqueada de *El pintor de su deshonra* de Pedro Calderón de la Barca)».

⁸ En el momento en que escribo este artículo esta obra está en preparación. La información que tengo a propósito de *Riot* me la proporcionó Aina Soley Mateu del grupo de *Diversifying* con el que colabora y asesora a Carryl en la dramaturgia.

tivas a la hora de dignificar el habla del morisco Alcuucz respetando su etnia y su resistencia ante la asimilación cultural.⁹

Las tres obras aludidas apuntan directamente al muy manido debate sobre las adaptaciones de los clásicos, específicamente sobre el por qué crear re-escrituras cuando tenemos originales que siguen vigentes sin necesidad de alterarlos. Golden Tongues, no obstante, se creó pensando primeramente en que dramaturgos de Los Ángeles se acercaran a un repertorio de obras que quizás sin libertad otorgada de manipular los textos a su manera y hacerlos que conectaran con su identidad o vivencias en Los Ángeles, no lo hubieran hecho. De esta manera ellas y ellos establecían un diálogo relevante y personal con las obras y negociaban desde el texto prejuicios y tensiones culturales si es que alguno de ellos los tenía.

3. CONCLUSIONES: ENCARARSE CON OTRO MONSTRUO DE LA NATURALEZA

Calderón ha conseguido hacerse con una vida escénica en Norteamérica y si a esto le agregamos la recepción que la obra de nuestro dramaturgo ha tenido en Latinoamérica y en los distintos países de Europa —tal como expone el presente volumen— podríamos hablar de un «foreign Calderón» [Calderón extranjero]. Dennis Kennedy acuñó la expresión de «foreign Shakespeare» para referirse a la proyección global del Bardo y, aunque la visibilidad de nuestro autor es mucho más limitada, su presencia ha demostrado ser continua [1993]. El corpus de obras es restringido pero diverso en cuanto a sus acercamientos.

No hay duda de que *La vida es sueño* y *La dama duende* han sido las grandes portavoces de la obra de Calderón en Norteamérica, pero también ha habido intentos por presentar a otros Calderones que requieren un trabajo de contextualización para un público no iniciado en la comedia. Este fue el caso, por ejemplo, de *El laurel de Apolo* [pub. 1687], la primera zarzuela reconocida como tal, escrita por nuestro autor. En el 2015, Estefanía Fanjul, gracias al apoyo de las becas, Van Lier para jóvenes directores, dirigió la obra en el Repertorio Español, con música original de Marios Aristopoulos. *El laurel* se anunció bajo el slogan de «Not the myth you thought you knew» (No el mito que creías conocer) una muestra más de ese reclamo constante por recordarnos la vigencia del teatro clásico reformula-

⁹ Para Laura Muñoz una de las traductoras, el habla de Alcuucz sigue unos patrones específicos que demuestran que no se ha asimilado completamente y que conscientemente ha mantenido rasgos de su cultura e identidad [2023].

do desde la actualidad [*El laurel del Apolo*]. En este sentido conviene subrayar la relocalización o transposición como una de las técnicas a la que más se acude a la hora de llevar a Calderón a los escenarios estadounidenses. La traducción también ha jugado un papel importante en la pervivencia del drama calderoniano en los Estados Unidos, sobre todo aquellas versiones con miras a la representación y que amplían el repertorio de obras del dramaturgo en el mundo anglosajón. Un esfuerzo a este respecto fue la recopilación de traducciones de comedias a cargo de Caridad Svich entre las que se encuentra una obra calderoniana poco conocida, *El monstruo de los jardines*

Calderón, como el resto de nuestros autores clásicos, se ha labrado su un lugar en los Estados Unidos desde siglos atrás, pero se necesita de un constante esfuerzo colaborativo y tolerante por parte de académicos, educadores, líderes comunitarios, traductores, dramaturgos, directores, actrices y actores que se vuelquen en trabajar por un mismo fin: revelar la base de un iceberg artístico y cultural —que sería la obra calderoniana— en cuya punta nos hemos fijado sin atrevernos descubrir ese otro gran «monstruo de la naturaleza».

BIBLIOGRAFÍA

- ADILLO RUFO, Sergio [2019]: *La resignificación de Calderón en la escena española reciente (1981-2018)*, Academia de Artes Escénicas de España, Madrid.
- ALFARO, Luis [2013]: *Painting in Red*, dirigido por Jon Lawrence Rivera, Greenway Court Theatre, Los Ángeles.
- ÁLVAREZ, Boni [2014]: *Fixed*, dirigido por el Echo Theatre Company, Altwater Village Theatre, Los Ángeles.
- BAYLISS, Robert E. [2015]: «Thinking Globally, Acting Locally, and Performing Nationalism: Local, National, and Global Remakes of the *Comedia*», en *Remaking the Comedia: Spanish Classical Theater in Adaptation*, ed. Harley Erdman y Susan Paun de García, Boydell & Brewer, Woodbridge, pp. 65-74.
- BOYD, Jonathon D [2013]: *Wrighting Back to Spain: Constructing Latina/o Identities Through Translation, Adaptation, and Staging of Pedro Calderón de la Barca's La vida es sueño*, tesis doctoral dirigida por Ana Elena Puga, Ohio State University, Columbus.
- CARYL, June [2022]: *Riot*. Pendiente de publicación.

- DE LA ROCHE, Elisa [1995]: *¡Teatro Hispano! Three Major New York Companies*, Garland Publishing, New York/London.
- *El Laurel de Apolo at Repertorio Español*, Michael Palma. Recurso web: <<https://www.michaelpalma.com/El-Laurel-de-Apolo/>>. [Fecha de consulta: 28-6-2022].
- ESPINOSA, Aurelio M [1985]: *The Folklore of Spain in the American Southwest: Traditional Spanish Folk Literature in Northern New Mexico and Southern Colorado*, ed. J. Manuel Espinosa, University of Oklahoma Press, Norman/London.
- FUCHS, Barbara [2016]: *Diversifying the Canon*, HowlRound Theatre Commons. Recurso web: <<https://howlround.com/diversifying-classical-canon/>>. [Fecha de consulta: 28-6-2022].
- [2017]: «Diversifying the Classics: Adapting Hispanic Classical Theater to Contemporary Los Angeles», en *Comedia Performance*, 14, 1, pp. 129-151.
- *History and Mission*, Teatro Círculo. Recurso web: <<https://teatrocirculo.org/history-and-mission/>>. [Fecha de consulta: 28-6-2022].
- HOUSEWRIGHT, Wiley L. [1998]: *A History of Music and Dance in Florida, 1565-1865*, University Alabama Press, Tuscaloosa.
- KANELLOS, Nicolás [1984]: «An Overview of Hispanic Theatre in the United States», en *Hispanic Theatre in the United States*, Arte Público Press, Houston, pp. 7-13.
- KENNEDY, Dennis [1993]: *Foreign Shakespeare: Contemporary Performance*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MUÑOZ, Laura [2023]: «Translating Marginalities: Staging Linguistic Diversity in the *Comedia*», en *Daring Adaptations, Creative Failures and Experimental Performances in Iberian Theatre*, eds. María Chouza-Calo, Esther Fernández, y Jonathan Thacker, Liverpool University Press, Liverpool. Pendiente de publicación.
- PAUN DE GARCÍA, Susan y Donald R. Larson [2008]: «Introduction», en *The Comedia in English: Translation and Performance*, Tamesis, London, pp.1-33.
- QUINTERO, María Cristina [2009]: «Dreaming a Post-Colonial Calderón: José Rivera's *Sueño*», en *Bulletin of the Comediantes*, 61, 1, pp. 129-142.
- RIVERA, José [1999]: *Sueño*, adaptación de *La vida es sueño* por Pedro Calderón de la Barca, 1ª ed., Dramatic Publishing, Woodstock.
- SOLEY MATEU, Aina [2022]: *Re: Una pregunta sobre Diversifying*, correspondencia por correo electrónico el 18-5-2022.

WEIMER, Christopher [2007]: «*Sueño* by José Rivera», en *Comedia Performance*, 4, 1, pp. 431-477.

YANCEY, Jason [2015]: «Four Decades of Chamizal Siglo de Oro Drama Festival and the Evolution of *Comedia* Performance », en *Remaking the Comedia: Spanish Classical Theater in Adaptation*, ed. Harley Erdman y Susan Paun de García, Boydell & Brewer, Woodbridge, pp. 75-82.

**CRÓNICA DEL COLOQUIO SOBRE EL MONTAJE DE
LA VIDA ES SUEÑO DE CALDERÓN DE LA BARCA,
DIRIGIDA POR MARIANO DE PACO SERRANO**

Carmen Santana Bustamante

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

Orcid: 0000-0001-6881-5992

En estas Jornadas sobre Calderón de la Barca no podía faltar una de sus obras cumbre, *La vida es sueño*, que MARIANO DE PACO SERRANO llevó a escena en 2021 en Nueva York y Alcalá de Henares y Almagro en 2022. Así pues, el director presentó su propuesta, explicando sus pormenores y respondió a las dudas y/o sugerencias de los asistentes allí presentes.

Antes de comenzar la presentación, toma la palabra MANUEL CANSECO, director escénico con una dilatada carrera que resume la trayectoria de MARIANO DE PACO, quien, como afirma CANSECO, es actualmente es uno de los directores de escena más importantes del país. Murciano con familia dedicada al teatro, debutó, precisamente, como ayudante de dirección con CANSECO en *El cerco de Numancia* en 1998. Tiene también una notable formación académica, siendo doctor en Literatura Española y Comparada, licenciado en Derecho y ha desempeñado relevantes cargos relacionados con el mundo de la abogacía y finanzas, pero especialmente el teatral: gerente del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, académico fundador de la Academia de Artes Escénicas de España, entre otros; además, ha publicado el libro *Adolfo Marsillach: Escenificar a los Clásicos* (2018).

En cuanto a su trayectoria dramática, ha escenificado más de sesenta espectáculos, con premios como el *José Luis Alonso de la Asociación de Directores de Escena de España*. Su trabajo con los clásicos también ha sido muy productivo, llevando a escena comedias como *La traición en la amistad* de María de Zayas, *El galán fantasma* de Calderón de la Barca, *La Celestina* de Fernando de Rojas, *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega o *La vida es sueño* calderoniana, por la que obtuvo el Premio Talía de Nueva York a la mejor producción, dirección y mejor autor de teatro de época, propuesta de la que se ocupa en su presentación.

A continuación, toma la palabra MARIANO DE PACO, quien agradece las elogiosas palabras de CANSECO, uno de los directores escénicos que más le ha marcado y que le enseñó qué director de escena quería ser él. También da las gracias a RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL, director de las Jornadas de Almagro y a IGNACIO GARCÍA, director del Festival y que le dio la oportunidad de llevar la obra al festival almagreño.

ORIGEN Y DESARROLLO DEL PROYECTO

DE PACO SERRANO explica que, tras el éxito de su puesta en escena de obras anteriores como *El caballero de Olmedo* y *El burlador de Sevilla*, el productor del Teatro Círculo, JOSÉ CHEO OLIVERAS, le propuso hacer un proyecto “raro” con *La vida es sueño*. En concreto, planteó que los actores no se correspondieran con los personajes como es habitual en el teatro, sino que todos interpretaran a todos los personajes de la comedia. La idea gustó al director, pero tenía que trasladar la propuesta formal a la práctica escénica y, sobre todo, buscar una motivación para ella. Reflexionó un tiempo y se preguntó en primer lugar qué quería contar con *La vida es sueño*, cuestión propia de cualquier director antes de escenificar un texto y que aprendió a hacérsela gracias a su gran maestro, MANUEL CANSECO.

Desde el principio tuvo claro que quería contar solo la historia original de esta pieza calderoniana, con su tema esencial de la libertad y, especialmente, la soledad, que para él, es el punto central de la obra, puesto que el gran drama de Segismundo, más allá de la falta de libertad, es la soledad, pues se encuentra encerrado en una torre y sin nadie que lo acompañe. A partir de aquí, quería unir esta idea y la propuesta escénica de CHEO OLIVERAS, sirviéndole de inspiración unas antiguas cintas de casete de la colección del Ministerio de Cultura que recogía los grandes clásicos para ser escuchados. Pensó que el texto sería el pilar de su montaje,

pues independientemente de quién lo diga, el mensaje es el núcleo de la obra, dejando a quien lo escucha “inmerso en medio de un sueño poético” al oír *La vida es sueño*. El director quería trasladar este concepto a la puesta en escena, acompañado de un espacio y vestuario totalmente negros, para reflejar esa soledad absoluta.

A partir de estas premisas y siguiendo la versión de la obra realizada por su madre, VIRTUDES SERRANO, una reputada investigadora que también ha versionado varios textos clásicos y contemporáneos, y la dirección del verso a cargo de KARMELE ARAMBURU, fragmentó el texto y lo asignó a los actores con gran facilidad, ya que lleva trabajando con el mismo equipo desde 2017.

La idea del sueño le llevó a darse cuenta de que cuando uno sueña diseciona la realidad, la compartimenta y nos permite teletransportarnos, algo muy interesante para trasladarlo a escena también. Después comenzaron los ensayos, priorizando el texto, dada su gran potencia, sin que la parte visual fuera central, sino la auditiva. Además, pensó en la muerte del gracioso de la pieza, hecho anómalo en las comedias áureas y que simboliza un planteamiento determinista, porque el destino marca que el personaje muera, oponiéndose así al libre albedrío y la libertad que propugna desde el inicio Segismundo. Por ello, decide iniciar la obra con la muerte de Clarín, quien se presenta al público, explicando en qué teatro está y diciendo que está muerto. De esta manera se justifica la puesta en escena y se contextualiza lo que viene después: Clarín es un muerto que ha quedado en el limbo y se le va repitiendo la historia a través de unas sombras que van adquiriendo el rol de cada uno de los personajes, como si se tratara de un sueño, es decir, caóticamente, porque son voces de su cabeza. Por supuesto, este planteamiento fue posible gracias al conocimiento generalizado que el público tiene de *La vida es sueño*, una de las obras más importantes del teatro español.

Además, para reforzar esta idea, se decidió ocultar la cara de los actores con máscaras oscuras, evitando su identificación con los personajes, aunque se intentó dotarlos de rasgos característicos: por ejemplo, Basilio caminaba lento y parecía mayor en su gestualidad, independientemente de qué actor lo representara en cada momento. También forma parte de la escenografía una gran y ruidosa cadena que rodea a Segismundo, que sirve para remarcar la soledad, el encierro.

En cambio, se descartaron ideas iniciales como que cada personaje empleara un abrigo del color de las distintas piedras preciosas, pues rompía con la intención de ocultar las identidades, o pintar la cara de negro a los actores por dificultar el trabajo actoral, optando así por unas máscaras de verdugos de motorista. El personaje de Clarín contaba con una particularidad, pues era el único identificable

y que sí llevaba un abrigo, en concreto, esmeralda, ya que es diferente respecto al resto de personajes.

A continuación, el director proyecta imágenes del resultado final del montaje, con personajes sombríos moviéndose en un espacio oscuro y solitario. Para ello, la iluminación se realizó con luz de led, que permitía crear ambientes, acompañada de los típicos carteles luminosos de *exit* de los edificios norteamericanos y que se mantuvieron porque a DE PACO SERRANO les gustó para su montaje. Además, se subtuló el texto al inglés porque buena parte del público no hablaba castellano; a la vez, se dieron cuenta de que era útil, puesto que permitía saber a qué personajes pertenecían las intervenciones. Así sirvió también para que aquellos que no conocían la historia pudieran seguir mejor la trama.

El montaje fue un éxito en Nueva York, representándose en el Teatro Círculo en noviembre de 2021, un espacio rectangular, denominado por el director como una *black box*, que permitió situar una gran mesa de seis por dos metros, rodeada de butacas para permitir la cercanía absoluta con el público, muy aficionado y respetuoso con el teatro clásico español. Después, la propuesta se llevó al Festival Iberoamericano de Teatro Clásico celebrado en julio de 2022 en Alcalá de Henares. Por último, llegó al Festival de teatro clásico de Almagro de ese mismo año, en concreto, a la Antigua Universidad Renacentista (AUREA), un espacio diferente al neoyorkino que supuso algunos cambios escenográficos. Por ejemplo, el público no se situaba alrededor de la mesa del escenario —ligeramente mayor a la empleada en Nueva York y Alcalá de Henares—, pero se contó con más medios, logrando un mejor resultado, pues se alcanzó una dimensión casi mística, como muestra con algunas imágenes de la función.

Entre ellas, el director proyecta fotografías del logrado montaje almagreño, de los bocetos del vestuario, así como de un extracto de Emilio Hidalgo-Serra que, en *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián* (1993) hace la siguiente reflexión sobre la obra y le inspiró sobre la soledad como el conflicto central del protagonista Segismundo:

La vida es sueño se mueve en la órbita de una situación existencial concreta; se trata de la SOLEDAD, encarnada en la figura del «mítico» Segismundo, que representa el sentido original del abandono. Rodeado de otros seres en parte semejantes a él, pero que no le ofrecen una posibilidad de diálogo, surge la acción dramática de nuestro personaje, no de la «idea de soledad» o del proceso racional, que podría facilitar la abstracción de la circunstancia concreta, sino de

la realidad vivida como experiencia propia. A partir de su forzada SOLEDAD, experimenta Segismundo la falta de libertad [...] Y precisamente en esta imposibilidad de establecer la conexión entre lenguaje y conocimiento radica la inevitable necesidad del monólogo.

Con esta reveladora cita cierra el director la presentación, insistiendo en la noción de soledad de Segismundo, pues la falta de compañía puede ser desoladora, como nosotros mismos hemos experimentado durante el confinamiento. Por último, da las gracias al público por su atención.

COLOQUIO

Toma la palabra CANSECO, que defiende el proyecto de su compañero, sustentado en un trabajo sólido y serio, aunque encuentra dos problemas en la propuesta: por un lado, las máscaras de los actores dificultan la proyección de la voz y, por tanto, la audición del público, y en el teatro radiado el timbre de los actores es fundamental; por otro, él no habría sido tan conservador y hubiera suprimido algunos parlamentos del texto que encajan menos con su planteamiento. En cambio, sí alaba la sincronía de los personajes y que lograra transmitir perfectamente el mensaje último de la obra: la soledad.

MARIANO DE PACO SERRANO acepta las críticas constructivas y aprovecha para explicar las dificultades que debieron superar, pues los ensayos no fueron posibles por la pandemia. Tuvieron que trabajar el verso y ensayar la función entera con medios como Zoom y luego solo contaron con cuatro días de ensayos presenciales en Nueva York, aunque, al trabajar con actores muy buenos y especialmente dotados en el verso, el proyecto salió adelante con notables resultados. El director añade que decidieron tapparles la boca a los actores para evitar cubrirles los ojos, lo que les supondría la imposibilidad de moverse por el escenario.

Se abre el turno de intervenciones del público y toma la palabra una asistente, quien pregunta si la obra se puede ver todavía, a lo que DE PACO responde que está grabada por el Centro de Documentación Teatral, además, él tiene también varios vídeos que ofrece mostrar posteriormente.

Finaliza el coloquio con CANSECO agradeciéndole a su compañero la presentación y al público su atención e interés.

CALDERÓN SOBRE LOS ESCENARIOS DE AMÉRICA LATINA¹

Jéssica Castro Rivas

UNIVERSIDAD DE CHILE

Orcid: 0000-0002-5876-4404

INTRODUCCIÓN

La recepción de Calderón en América Latina no puede comprenderse sin la recepción del teatro del Siglo de Oro. En ella confluyen una serie de autores y géneros dramáticos que muestran la dispar acogida de nuestros clásicos en tierras americanas. La dramaturgia de Calderón no es la excepción, pues también se ha visto envuelta en estos vaivenes de la Fortuna, ya sea por la indiferencia de un público que ve en Lope de Vega a la figura señera de la Comedia Nueva, ya sea por el escaso interés que evidencia la escena actual por los temas y autores del Barroco. En este sentido, es fundamental conocer y reconocer el verdadero valor del patrimonio teatral calderoniano y el lugar que ocupa en el presente. Ese es el objetivo del presente trabajo: indagar y observar qué significa llevar a escena un clásico calderoniano en Latinoamérica, cómo es leído, cómo es comprendido y, en fin, cuál es su vigencia en la actual escena teatral más allá del océano. En muchas ocasiones, la recepción de su obra parece entenderse como un ejercicio de resistencia frente a la creciente disminución de puestas en escena, reescrituras, versiones y estudio de

¹ Este artículo se enmarca en el Proyecto de Investigación Fondecyt Regular n.º 1220820 «La comedia palatina en el Renacimiento y Barroco: itinerario y modelos dramáticos de un género (1520-1697)» (2022-2025).

sus textos, prácticamente desaparecidos de las escuelas de teatro y universidades, que apenas ofrecen una formación clásica a sus estudiantes.

La información contenida en estas páginas no pretende ser exhaustiva, pero sí representativa del lugar que ocupa Calderón en el repertorio teatral que ha venido desarrollándose desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días², mediante la revisión de los principales hitos ocurridos en México, Colombia, Perú, Argentina y Chile —según un criterio meramente geográfico— y de acuerdo a la información entregada en materiales desperdigados, sin sistematización y de difícil acceso, por un lado, en diversos artículos académicos y, por otro, en fuentes poco convencionales, tales como notas de prensa y entrevistas personales con directores y actores.

La exposición de las principales puestas en escena de estos cinco países latinoamericanos brindará ciertas luces del panorama actual y la vigencia del teatro calderoniano.

MÉXICO

Por su historia pasada y reciente, México es el país de América Latina que más presencia del teatro del Siglo de Oro ha tenido sobre sus tablas. En efecto, la producción dramática barroca se ha venido subiendo a los escenarios mexicanos de manera ininterrumpida desde el siglo XVI hasta la actualidad, aunque naturalmente con momentos de mayor o menor auge. En ese contexto no sorprende que, principiando en la época virreinal, Calderón haya sido el dramaturgo más representado en este país hasta el siglo XVIII. La independencia política y cultural de la metrópoli, la emergencia de un teatro nacional más prestigioso, y cierto de-

² Este trabajo no sería posible sin la amistad, ayuda y generosidad de Alejandro González Puche y Ma Zhenghong, académicos del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad del Valle y directores del grupo de Creación e Investigación Laboratorio Escénico Univalle; Pedro Salazar, director de teatro, ópera y teatro musical y académico de la Universidad de los Andes, Colombia, en donde dirige el Taller Lírico; Santiago Doria, director de la Compañía Argentina de Teatro Clásico (CATC); Domingo Ortega, actor y director español; Macarena Baeza, académica de la Pontificia Universidad Católica de Chile y directora de la compañía teatral La Calderona; Paula Baldwin, académica e investigadora del Instituto de Literatura de la Universidad de los Andes, Chile, y Miembro del Directorio de la Academia de Artes Escénicas (ADAE) de la misma universidad; mis compañeros del Taller de Verso Clásico: Francisco Cuevas, Joaquín Zuleta y, especialmente, a Ariel Núñez.

caimiento en la valoración de la figura y dramaturgia de Calderón cambiaron aquel panorama, pero sin llegar a desmantelarlo del todo. Así, pues, se pueden encontrar numerosas obras calderonianas vivificadas en la escena, las cuales, sin embargo, hubieron de «competir» —además de con las de los otros grandes comediógrafos áureos, Lope y Tirso— con dos autores considerados como propiamente nacionales: Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz. Este fenómeno identitario en México constituye una particularidad en la recepción latinoamericana de Calderón que no puede pasar desapercibida.

En cualquier caso, a lo largo del siglo XX, y hasta los años que llevamos de la presente centuria, puede hallarse una cantidad nada despreciable de títulos de Calderón en las carteleras del país norteamericano³. Tal como se verá en otras latitudes del continente, predominan en México los montajes calderonianos de teatro universitario, aunque también pueden encontrarse puestas en escena de tipo comercial o de impulso institucional. Asimismo, las propuestas teatrales han exhibido una pluralidad de enfoques, ya sea siguiendo planteamientos más tradicionales, o arriesgando escenificaciones innovadoras de corte vanguardista.

Un primer momento que me interesa destacar es el de la labor escénica llevada a cabo por dramaturgos, directores y compañías de exiliados republicanos. Evidentemente antes del fin de la Guerra Civil se seguía poniendo sobre las tablas de México a Calderón, pero la llegada de españoles desterrados, profesionales de la escena, refrescó la forma de representar a los clásicos debido, en buena medida, a las experiencias teatrales que aquellos habían desarrollado en la península y que traían consigo a tierras americanas. De entre los republicanos asilados temporal o definitivamente en México despuntan los trabajos de Cipriano Rivas Cherif y Álvaro Custodio. El primero dirigió en 1947 una representación de *La vida es sueño*, estrenada en el teatro Virginia Fábregas de la capital azteca, que es buen ejemplo de la colaboración hispano-americana, ya que en la obra participaron avezados artistas de uno y otro lado del Atlántico, como los escenógrafos y diseñadores españoles Miguel Prieto y Salvador Bartolozzi, el actor alicantino Miguel Maciá (que interpretó a Segismundo), los actores cubanos Dalia Íñiguez (que hizo de Rosaura) y Eduardo Casado (de Basilio), o el pintor mexicano Juan Soriano. El director, Rivas Cherif, había desembarcado en Ciudad de México ese mismo año de 1947, después de haber pasado por varias cárceles franquistas desde comienzos de la década del '40 por su participación en la Segunda República y su rela-

³ Resulta imprescindible para el caso mexicano el artículo de González [2014], del cual recojo algunas de las representaciones expuestas más abajo.

ción familiar con Manuel Azaña, de quien era cuñado. En la prisión donde más tiempo estuvo recluso, el Penal de El Dueso, en Cantabria, Rivas Cherif había organizado una compañía de teatro carcelario, el Teatro Escuela El Dueso, con la que llegó a ofrecer decenas de representaciones. Una de ellas fue precisamente *La vida es sueño*, que se exhibió en la cárcel cántabra en 1944, y en la que el mismo Miguel Maciá, también preso por haber combatido en la guerra en el bando republicano, había actuado de Segismundo. Aunque es difícil de comprobar, es verosímil pensar que buena parte del trabajo hecho por Rivas Cherif en El Dueso haya sido reaprovechado en Ciudad de México, de modo tal que la interpretación del príncipe prisionero pasara de la cárcel del régimen de Franco al teatro de la metrópolis mexicana.

Por su parte, el director y dramaturgo Álvaro Custodio también había arribado a México como parte de la diáspora española en 1944, en esos primeros años tumultuosos de la posguerra. Ya asentado allende el Atlántico fundó una compañía especializada en dramas del Siglo de Oro, el «Teatro Español de México», que a partir de la década del '50 cambiaría de nombre a «Teatro Clásico de México» para ampliar su repertorio a otras tradiciones además de la peninsular. Con su compañía Custodio montó piezas de Lope, Tirso, Vélez de Guevara y Ruiz de Alarcón; de Calderón representó una aplaudida versión de *El mágico prodigioso* adaptada por él mismo en una reducción a sólo dos actos que se estrenó en el Teatro Milán de la capital federal en 1960, y también dos autos sacramentales: *La hidalga del valle* en 1954, y el auto de *La vida es sueño* en la temporada de 1960-1961, ambas además escenificadas en la imponente capilla abierta del ex convento de Tlalmanalco, situado en el Estado de México y construido en el siglo XVI. Sorprende la acogida que tuvo esta última obra, que, según la prensa de la época, logró un extraordinario éxito de público, y obtuvo también el aplauso de la crítica especializada. Así, por ejemplo, una crítica teatral escribía en una revista cultural del momento sobre el montaje de *La vida es sueño*:

Álvaro Custodio se anota con este uno de los triunfos más absolutos de su trayectoria como director teatral. Una de sus cualidades mayores es su dominio de la composición. Equilibrio que evita siempre la monotonía. Custodio aprovecha el escenario como pocos directores en México especialmente en espectáculos al aire libre, como en esta ocasión, e imprime gran vigor a los personajes, a las situaciones y en general a la obra [Reyes, 1964: 2].

No es de extrañar el manejo que Custodio tenía del teatro al aire libre, pues, de hecho, en su juventud en España había entrado en contacto con García Lorca llegando a formar parte de La Barraca. Justamente la visión del teatro áureo que desplegó la afamada compañía universitaria de Lorca fue la que Custodio aplicó en su exilio mexicano, es decir, una voluntad de acercamiento de los clásicos al público popular que al mismo tiempo se compaginara con propuestas escénicas novedosas, próximas a la vanguardia. De ahí que en varios de los montajes de Custodio contribuyesen artistas como Leonora Carrington, Vlady Rusakov o Josep Renau.

Muchas otras representaciones de piezas de Calderón en México se deben a directores y compañías locales. Son cuantiosos los casos, quizás como en ningún otro país de América, razón por la cual me limitaré a señalar algunos trabajos de interés. Uno de ellos, sin duda, fue el emprendido por el dramaturgo Héctor Mendoza, figura central del panorama teatral mexicano de la segunda mitad del siglo XX, y muy vinculado al teatro universitario desarrollado en torno a la Universidad Nacional Autónoma de México. La práctica escénica de Mendoza abarcó tanto a dramaturgos contemporáneos como a los clásicos del Siglo de Oro; los textos de estos últimos fueron llevados a escena por Mendoza siguiendo una perspectiva experimental y renovadora. En 1971 lleva a las tablas *Amigo, amante y leal* de Calderón, que se mostró en el teatro de la Casa de la Paz de la Universidad Autónoma Metropolitana. Resulta cuanto menos curiosa la elección que hizo Mendoza de una obra del escritor madrileño poco conocida y representada, la cual, además, sometió a su perspectiva iconoclasta. Así lo declaró un crítico de la época, cuya comparación entre la propuesta de Mendoza y nada menos que los postulados de Artaud expresan con claridad el talante de esta representación de *Amigo, amante y leal*:

Un espectáculo bello y grotesco, violento y apacible, divertido y cruel, perturbador y desconcertante. El espacio escénico se convierte en una caja mágica, en una caja de sorpresas en la que un grupo de marionetas cobran vida [...]. En esta puesta en escena se cumplen en gran medida los postulados de Artaud [Ortiz, 1972: 9-10].

Ya hacia el final de su carrera, Héctor Mendoza vuelve de nuevo la mirada sobre las comedias de enredo al presentar en 2006 *El galán fantasma* en la sala Xavier Villaurrutia. Ciertamente la libertad creativa y las ayudas institucionales proporcionadas por el teatro universitario fueron un aliciente para los planteamientos de avanzada de Mendoza. Otros directores participaron también de ese movimien-

to vinculado sobre todo a la Universidad Nacional Autónoma de México, como son los casos de Néstor López Aldeco, que en 1981, y en el marco del tercer centenario de la muerte de Calderón, puso en cartelera *La dama duende*, o José Luis Ibáñez, que en 1995 estuvo al frente de una representación de *La vida es sueño*.

Las conmemoraciones realizadas a partir del año 2000 en torno a otro centenario, el cuarto por el nacimiento de Calderón, supusieron un nuevo impulso para poner en escena los textos del autor áureo. De esta manera, en noviembre de ese mismo año, se estrenó en el teatro Juan Ruiz de Alarcón de la UNAM *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, comandada por el dramaturgo Antonio Algarra. Llama la atención el título, por ser uno escasamente representado y bastante desatendido. A pesar de que esta obra de temática mitológica pertenece al género de la fiesta cortesana, con toda la suntuosidad escenográfica que aquello supone, Algarra optó por un montaje simple y a la vez ecléctico, como afirmó en una entrevista dada a propósito del debut de la obra:

No es posible ni tampoco deseable realizar una superproducción casi operística como [...] propone Calderón de la Barca. Como director me gusta que los espacios sean sugeridos por los propios actores y no que el espacio esté determinado por una escenografía. Me es más atractivo el espacio vacío porque me da la posibilidad de hacer un poco de coreografía. [...] El maquillaje [...] está inspirado en una tribu africana, en la que no sólo se tatúan, sino que se hacen escarificaciones en la piel. Cada intérprete abordó la idea del primitivismo como forma de caracterizar a su propio personaje. [cit. en Paul, 2000]

Otro montaje aupado por el centenario calderoniano fue la primera parte de *La hija del aire*, capitaneado por la directora y escenógrafa Mónica Raya. La pieza, interpretada por la Compañía de Repertorio de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se exhibió en 2001 y 2002 en escenarios de México y Estados Unidos. Posteriormente, también en 2002 y en 2003, Raya adaptó y aunó las dos partes de *La hija del aire* en un mismo espectáculo. Al igual que el diseño escénico elaborado por Algarra, esta versión de la tragedia calderoniana sobresalió por el eclecticismo de su escenificación, en la cual, como anotó Robert Lauer, el texto barroco se entremezcla con

El uso de música asiática, gestos histriónicos hindúes, elementos de la danza sagrada hindú kathakali, voces guturales, eficaces congelamientos, combates escénicos, una magnífica escenografía y coreografía, un espléndido vestuario y

elementos cinematográficos modernos como la acción en cámara lenta de los encuentros entre Semíramis y Nino. [Lauer, 2004: 205-206]

Ya más próximos a la actualidad, en los últimos años Calderón ha vuelto a pisar los escenarios mexicanos de la mano de propuestas atrevidas y poco ortodoxas. Este es el caso de *El mayor monstruo del mundo* dirigida y adaptada por José Caballero en 2013, que se ofreció al público en el teatro Juan Ruiz de Alarcón. El montaje consistió en una refundición efectuada por Caballero de las dos versiones de la obra, a lo que se sumó una puesta en escena con numerosas secciones musicadas en estilos y géneros modernos, sobre todo de blues, jazz y rock. La idea detrás de esta propuesta, como ocurre con otros montajes similares, es la de acercar la obra al espectador mediante una escenificación que comporte elementos y códigos culturales familiares al auditorio promedio. El propio director así lo explicaba: el montaje fue motivado por «la fascinación que sentimos por el teatro del Siglo de Oro [...], por poder actualizar una obra clásica poniéndola en un lenguaje más asequible al público contemporáneo» [Caballero 2014].

Diferente es la postura de otra producción actual de *La hija de aire*, exhibida durante el primer semestre de 2017 en el teatro Julio Jiménez Rueda con texto versionado por José López Antuñano y la interpretación de la Compañía Nacional de Teatro de México dirigida por Ignacio García. Digo que se trató de una postura diferente a la de *El mayor monstruo del mundo* porque el planteamiento de García —sobre todo actoral— se orientó a actualizar la obra respetando y trabajando la realidad fónica del verso áureo, muy en la línea de la CNTC española. A este respecto García indicaba lo siguiente:

El trabajo de los actores sobre la palabra en el complejo verso calderoniano está en la esencia de la construcción del espectáculo, en una búsqueda de la oralidad barroca basada en la claridad, la elocuencia y la poesía que se transforma en identidad y en conflicto destilando su significado profundo. La palabra es acción, es pensamiento y es sentimiento al mismo tiempo, si se comprenden todos los matices que contiene en un lenguaje tan complejo y floridamente elaborado [García, 2017].

No obstante, el énfasis puesto en la efectiva declamación del verso no fue óbice para apostar por una representación que mediante la escenografía, la luminotecnia, el vestuario y la música demostrara su vigencia en la actualidad. De tal forma, junto con el trabajo de adaptación textual de López Antuñano, quien,

como Mónica Raya, sintetizó las dos partes de *La hija del aire* en una sola pieza, este montaje de Ignacio García puso el acento en el personaje de Semíramis y su trance como mujer, y en el contenido político y bélico de la obra, sumamente relacionable con la realidad de nuestros días.

Por supuesto que no son estos los únicos «calderones» subidos a las tablas en México en lo que llevamos de siglo, pero me parece que dan buena cuenta de las tendencias vigentes en la praxis teatral del país norteamericano, las cuales se mueven entre la creación de espectáculos visualmente atractivos para el público general, una revalorización del trabajo sobre el verso y el objetivo explícito de actualizar al dramaturgo madrileño, evidenciando su modernidad. No puede dejar de mencionarse, por último, el Festival de teatro del Siglo de Oro de El Chamizal, que se viene celebrando en El Paso, Texas, desde 1976, y desde finales de la década de los '80 también al otro lado de la frontera, en Ciudad Juárez. Aunque se trate propiamente de una iniciativa estadounidense, los vínculos con México han sido permanentes y sustanciosos, ya que ha servido de importante plataforma para la escenificación de clásicos por parte de compañías originarias de este último país. Muchas de las que he mencionado, de hecho, participaron en las consecutivas ediciones de este evento. Otros festivales, como el que hasta 2012 se realizó en Guanajuato, o el más joven Festival Internacional de Teatro Clásico MX iniciado en 2019, también han jugado un papel clave en el incentivo y la divulgación de la dramaturgia calderoniana, y por lo mismo constituyen una perspectiva esperanzadora sobre su futuro.

COLOMBIA

El caso de este país difiere del de México y, por el contrario, se asemeja más a las tendencias teatrales del resto de naciones latinoamericanas. Y esto es así porque, después de una importante presencia de representaciones de teatro barroco durante el período virreinal, las obras del Siglo de Oro fueron perdiendo progresivamente protagonismo escénico durante el siglo XIX, hasta que en el siglo XX quedaron relegadas a números ocasionales. Por este motivo es difícil establecer una línea evolutiva en los modos de escenificación del teatro áureo en el panorama colombiano, como sí era el caso con México. Con todo, durante el siglo pasado existieron ciertamente algunas propuestas, aunque más bien aisladas, y nuevamente nos encontraremos con el papel determinante que jugó el teatro universitario.

Sin embargo, quisiera concentrar mi atención en el trabajo de dos directores que han representado a Calderón no en la anterior, sino en la presente centuria, y cuyos trabajos revisten un alto interés.

El primero de ellos es Alejandro González Puche, figura señera en el ámbito teatral latinoamericano en lo que al montaje de los clásicos áureos se refiere. Guiado por un ímpetu de renovación y experimentación escénicas, este director se ha especializado en la escenificación de autores barrocos, subiendo a las tablas piezas de Lope, Tirso, Cervantes y, como no, de Calderón. Las obras de nuestro dramaturgo que González Puche ha abordado han sido tanto textos de probado éxito y estatura canónica, como *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo*, como títulos muchísimo menos frecuentados en las carteleras, como *El astrólogo fingido*, *Hombre pobre todo es trazas* y algunos entremeses, todos los cuales han sido montados no solo en territorio colombiano, sino en varias latitudes y en colaboraciones plurinacionales. Esto último fue el caso de la versión de *La vida es sueño* comandada por González Puche en 2010, con la que inauguró el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. En aquella oportunidad la historia de Segismundo se representó en lengua tártara por la compañía «Teatro Académico Estatal Tártaro *Galiassgar Kamal*» de la Federación Rusa. Una similar vocación multinacional fue la que guió la propuesta de *El astrólogo fingido*, estrenada en la capital colombiana en 2002 y posteriormente repuesta en 2006 en el citado festival de El Chamizal. La actuación estuvo a cargo del Grupo de Creación y de Investigación Teatro del Valle, compañía universitaria fundada en 1998 y perteneciente a la Universidad del Valle, principal institución de educación superior de la ciudad de Cali y del departamento de Valle del Cauca. El espectáculo fue codirigido por Ma Zhenghong y constituye una muestra más de la actualización del teatro del Siglo de Oro en la esfera universitaria. Sin duda, la principal particularidad de esta versión de *El astrólogo* fue la hibridación del texto calderoniano con una formulación escénica que incorporó la estética de la ópera de Pekín. Así, pues, González Puche y Zhenghong incorporaron vestuario, maquillaje, escenografía y mímica inspirados en el teatro tradicional chino, en un ejercicio de mixtura que, en palabras del director colombiano, trataba de mostrar que «la dramaturgia del Siglo de Oro español puede ser tan moderna como se quiera, y que es una tarea de los directores sacarla del ámbito del teatro de museo» [cit. en Gascón, 2007: 205]. La idea, en este sentido, era confeccionar un proyecto que, por un lado, resultara visualmente atractivo, y por otro, que supusiese una reinterpretación de Calderón desde unas coordenadas aparentemente lejanas, pero esencialmente próximas, puesto que, de nuevo en palabras de Puche:

La ópera [de Pekín] es un sistema conocido de teatralidad colorida y de plasticidad rítmica, simultáneamente superficial y profunda, que involucra poesía, gesto y acrobacia. Estos elementos, generalmente abstractos, ayudaban al verso español [cit. en Gascón, 2007: 202].

González Puche reeditó esta propuesta de imbricación entre un texto barroco español y la teatralidad china en el montaje de *Hombre pobre todo es trazas*, del mismo año 2002, que esta vez efectuó en Santiago de Chile con un grupo de estudiantes de la Pontificia Universidad Católica de ese mismo país. Una perspectiva diferente asumió el director colombiano en otro de sus montajes calderonianos, el del auto de *El gran teatro del mundo*, estrenado en 2004 y llevado en gira por toda América, desde El Paso, Texas, hasta el sur de Chile. En esta producción Puche reelaboró su apuesta experimental, aunque esta vez sustituyendo la hibridación cultural por una propuesta popular, ya que en la modernización de la obra los personajes alegóricos del auto trataron de asimilarse a tipos urbanos de la realidad colombiana. La visión de la pieza, nuevamente llevada a las tablas por la compañía de Teatro del Valle, se enfocó menos desde un punto de vista religioso que de uno teatral, dada la consabida metáfora del *theatrum mundi* que articula el texto calderoniano. Bajo esa óptica, González Puche afirmó que su versión del auto buscó explorar «las relaciones existentes entre la cultura popular colombiana y el repertorio teatral áureo. Nuestra tarea se ha convertido en pensar e interpretar estos textos entablando un diálogo con nuestra propia tradición cultural y teatral abriendo sus posibilidades de representación» [González Puche, 2003].

La otra empresa calderoniana de este milenio nacida en Colombia, pero de proyección latinoamericana, fue la acometida por el director y productor teatral Pedro Salazar. En 2008 Salazar estrenó con la Compañía Estable su espectáculo de *La vida es sueño* en el Teatro Libre de Bogotá. Se trató de una coproducción panamericana que contó con un elenco de actores colombianos y argentinos, y un diseño escénico a cargo de un equipo mexicano encabezado por Alejandro Luna, reputado artista considerado como el «padre de la escenografía mexicana contemporánea». La obra se mostró en otros países del continente, como en el Festival Cervantino de Guanajuato. En una entrevista, Salazar explicó el origen de su montaje y la lectura que hizo del drama del escritor madrileño:

Trabajé en un *Hamlet* que se presentó en el Festival Latino de Teatro en Nueva York y creo que, en el fondo, se trataba de un despropósito: una obra

en inglés traducida al español que se presentó ante un auditorio angloparlante. Conocí al maestro Luna durante ese festival y compartimos esta inquietud por volver a los clásicos en nuestra lengua. Ese fue el germen del proyecto. La obra de Calderón en particular representa la oportunidad para indagar en un tema que me obsesiona: lo que separa, o lo que une de hecho, la realidad y al sueño. Además, es una metáfora de cómo la libertad espiritual trasciende las limitaciones físicas y el cautiverio forzado —un problema bastante fuerte en Colombia [cit. en Morales, 2009].

La puesta en escena, por su parte, se caracterizó por un talante sobrio y depurado, en la cual se puso el énfasis en la posibilidad significativa de la luminosidad.

PERÚ

La recepción del teatro del Siglo de Oro en Perú es un fenómeno de larga data que se remonta al virreinato, incluso con títulos de los que actualmente no tenemos noticia y cuya proyección se extiende hasta hoy. Al igual que como ocurrió en la península ibérica, durante el siglo XVII se desarrolló ampliamente un teatro en torno a la fiesta del Corpus, un teatro de corral y otro palaciego, tanto en el primer tipo como en el último Calderón gozó de un éxito indiscutible. Sin embargo, en el ámbito del corral recién en 1631 se tiene noticia de la primera representación de una obra calderoniana con *El purgatorio de San Patricio* para, posteriormente, en el año 1670 se pueda encontrar «un indicio seguro de la gran difusión de los textos calderonianos» [Rodríguez Garrido, 2014: 212]. A partir del siglo XIX — con el movimiento independentista— y la primera parte del XX, comenzó a reducirse la presencia del teatro barroco sobre las tablas peruanas, dando paso a diversas compañías provenientes de Italia, Francia, Estados Unidos y España que cultivan un teatro musical y la traducción de dramas europeos, todo ello acompañado de la creación de una dramaturgia nacional. Ambos factores, según apunta José Antonio Rodríguez Garrido, produjeron un «cambio en la organización y en los agentes de la vida teatral» que «supuso también la pérdida de una práctica y un entrenamiento en el dominio de las características formales del texto clásico» [Rodríguez Garrido, 2014: 223].

A fines de la década de los '40 se crea el Teatro de la Universidad de San Marcos (TUSM) y con él una nueva etapa en la recepción de los clásicos españo-

les, caracterizada por la renovación, adaptación e intervención de algunos de los textos canónicos de Lope, Tirso y Calderón. El año 1946 es significativo a este respecto, puesto que con la representación de *El viaje del alma* de Lope de Vega, bajo la dirección de José María Linares Rivas, exiliado español afincado en Lima, se lleva a cabo el «primer intento de fusionar el texto del Siglo de Oro con la herencia arquitectónica barroca» [Rodríguez Garrido, 2014: 226] de dicha ciudad, al escenificar la obra en el atrio y la plaza de la Iglesia de San Francisco de Lima. El mismo espacio que ocupó el director peruano Ricardo Roca Rey en 1951 al representar *El gran teatro del mundo* y en 1968, *La cena del rey Baltasar*. Con un guion creado por el propio Roca, *El gran teatro del mundo*, utilizaba fielmente el texto de Calderón, ayudado por coros, ballet y desfiles que confirieron la dimensión espectacular inmanente a la obra calderoniana. Otro tanto sucedió en 1967 y 1978, al representar nuevamente *El gran teatro del mundo*, pero esta vez en el atrio de la catedral de Lima.

Asimismo, la fundación del Teatro de la Universidad Católica (TUC) supuso la recuperación del repertorio áureo en Perú, que actuó como «un instrumento para forjar la disciplina actoral, el dominio de la dicción [el cuidado de la recitación del verso] y el trabajo en la caracterización» [Rodríguez Garrido, 2014: 228]. No obstante, desde 1965, el TUC comenzó a incorporar en su repertorio obras de autores peruanos e hispanoamericanos contemporáneos [Rodríguez Garrido, 2014: 229], para dar paso a obras escritas, sobre todo, en el siglo XX, reduciendo así el teatro barroco.

Desde la segunda mitad del siglo XX y, al igual que en otros países latinoamericanos, los clásicos de nuestra lengua vuelven a las tablas peruanas en ocasiones señaladas y relacionados con actos celebratorios vinculados a la Universidad Católica y a su compañía teatral. En 1986, el TUC celebra su cumpleaños número 25 con *El burlador de Sevilla* y en 1992, con motivo de los 75 años del establecimiento de la Universidad se representa *La vida es sueño*, obra que se repite en 1994 –esta vez en manos de una compañía profesional– y bajo la dirección de Edgar Saba, cuya versión «aprovechaba las posibilidades desrealizantes del texto y creaba un espacio atemporal reforzado por la escenografía y la fusión de componentes diversos en el vestuario» [Rodríguez Garrido, 2014: 230]. Lamentablemente, entre los años 1994 y 2004, el teatro clásico apenas es representado, con la excepción de las piezas calderonianas *El gran teatro del mundo* y *La vida es sueño*. En 1997, el destacado director peruano Luis Peirano, pone en escena la primera de ellas, apelando nuevamente a la conexión entre el texto y la arquitectura barroca, en el atrio de

la catedral de Lima; manteniendo el guion de Roca Rey, pero adecuándolo a los nuevos tiempos, esto es, aludiendo a las condiciones políticas y económicas del momento y al mundo popular peruano. El montaje vuelve a escena nuevamente en 1999 y 2004.

El atrio de la Iglesia de San Francisco cobija en 2007 el auto de *La vida es sueño*, dirigido por Peirano, en el que ofrece una dramaturgia completamente nueva, dando mayor importancia al mundo cultural peruano, hecho que se observa en la integración de elementos visuales propios del imaginario colectivo del Barroco peruano, tales como, los ángeles arcabuceros y el carro del Santísimo y el espectacular fin de fiesta con danzas populares peruanas.

Como puede observarse, Calderón de la Barca se posiciona como la figura señera y el máximo exponente del teatro barroco desarrollado en Perú desde mediados del siglo XX. El gusto peruano por el teatro del madrileño parece ser bastante específico: por un lado, un teatro de corte religioso y, por otro, un teatro espectacular, de gran aparato escénico y en el que las diversas artes alcanzan gran protagonismo, en consonancia con los fabulosos espectáculos cortesanos escritos por nuestro autor. La recepción y apropiación de su obra ha sufrido diversas transformaciones a través del tiempo, sin embargo, el éxito desplegado en las tablas del virreinato ha dado paso a una progresiva disminución de su presencia en los escenarios peruanos actuales.

ARGENTINA

A diferencia de lo que ocurre en México y Perú, escasas son las noticias acerca de la recepción del teatro del Siglo de Oro en Argentina, ya sea en sus orígenes coloniales como en los siguientes dos siglos de evolución. Será necesario, entonces, volver los ojos a su historia más reciente para conocer cuáles son las rutas por las que han transitado los textos clásicos españoles. Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina y Rojas Zorrilla conviven con Calderón en la escena actual argentina a través de diferentes procesos de transformación, adaptación y reescritura, en un constante diálogo entre lo clásico y lo actual; entre Europa y América; entre una teatralidad barroca y una contemporánea; entre el espectador del XVII y uno del XXI y, en fin, entre la historia pasada y la historia actual.

Precisamente, será esta historia actual la que cobre mayor protagonismo a la hora de trasladar las obras de nuestros clásicos a los escenarios de hoy, marcados

por el paso de la dictadura (1976-1983) a la posdictadura (1983-hasta el presente) [Dubatti, 2014]. Actores, directores y creadores adoptan, lo que ellos mismos llaman, el «canon de la multiplicidad», es decir, aquel que acepta «la caída de los grandes discursos de representación y la proliferación de micropoéticas y micropolíticas. [...] El teatro nacional se moleculariza, se produce un fenómeno histórico que hemos llamado de diversas maneras: destotalización, canon de la multiplicidad, canon imposible [o] conquista de la diversidad» [Dubatti, 2014: 326].

Las mayores aportaciones argentinas en la recepción del teatro áureo se producen en el arco temporal que oscila entre los años 2001 y 2014, tanto en circuitos oficiales como en circuitos independientes, comunitarios y universitarios, sin embargo, no ocurre lo mismo en el circuito comercial. Es así como a pesar de la gran cantidad de espectáculos teatrales que se presentan —sobre todo, en la ciudad de Buenos Aires o también llamada «la capital teatral de sudamérica»— la dramaturgia barroca parece no tener cabida o, por lo menos, solo algunos pocos títulos, tales como *Numancia*, *Los áspides de Cleopatra*, *La discreta enamorada*, *El lindo don Diego* y *La celosa de sí misma*, estas tres últimas a cargo de la Compañía Argentina de Teatro Clásico (CATC), bajo la dedicada dirección de Santiago Doria.

Calderón, por su parte, también participa de este esfuerzo de recuperación del rico patrimonio teatral al otro lado del océano, con la puesta en escena de tres obras de su autoría: *La dama duende* (2000), *La hija del aire* (2004) y *La vida es sueño* (2010 y 2020). Daniel Suárez Marzal adapta el texto y dirige al Grupo Los Sub 30 en la empresa de representar las correrías de doña Ángela y de su criada Isabel por los jardines del Museo Fernández Blanco. La adaptación llevada a cabo por Suárez Marzal, según sus propias palabras, apuntaba a lo siguiente:

En una serie de cortes y el aligeramiento del lenguaje. Le quité palabras que dificultaban la interpretación, pero no me metí con el verso. Mezclamos diferentes géneros musicales, giros del barroco con tambores, por ejemplo, y un tango, cuya letra es un texto de Calderón. Introdujimos pasajes danzados y un prólogo cantado, basado en un fragmento de *El golfo de las sirenas*, también de Calderón. Aprovechamos además los jardines del Museo para ambientar la obra a la manera del teatro de corte [cit. en Cabrera, 2000].

A partir de dichas consideraciones, Marzal realiza una reflexión en torno a las posibles dificultades que se plantean a la hora de montar un clásico y a los modos de resolución de las mismas:

En primer lugar, los actores tienen que sentir el lenguaje como propio, para transmitirlo al público sin que a éste le resulte pesado. Es necesario que los actores acepten los giros verbales, sobre todo el uso del subjuntivo. Cuando se consigue esto, la interpretación deja de ser impostada. En cuanto a la acción, ésta es una comedia de intriga y puede comparársela con el folletín actual, sólo que tiene buenos versos [cit. en Cabrera, 2000].

Cuatro años más tarde, será Jorge Lavelli, director teatral argentino, afincado en Francia, quien se enfrente a los versos de Calderón, a través del montaje de *La hija del aire* (segunda parte), en una producción argentino-española que contó con la participación de la actriz Blanca Portillo, en el rol de Semíramis y de Ninias, y de 18 actores y 6 músicos locales. Se representó en el bonaerense Teatro San Martín y posteriormente en el Teatro Español de Madrid.

Lavelli sostiene que *La hija del aire* «indaga en la teatralidad del poder» [cit. en Torres, 2004], cuestión que lo lleva a considerar la relación existente entre Semíramis y Segismundo, en tanto que sobre «ambos protagonistas pesa una profecía y los dos, Semíramis y Segismundo, están aislados y llegan al poder como animales que no conocen los límites del derecho». En ese sentido, Semíramis es caracterizada como un «personaje violento, egocéntrico, vengativo, tirano; capaz de cualquier cosa con tal de lograr el poder, pero al que le falla su vertiente de estrategia porque no calcula que su hijo puede ser una persona que se gane al pueblo por su encanto» [cit. en Torres, 2004].

A pesar de que no se busca una puesta arqueológica o historicista, como afirma Dubatti, sí se intenta establecer un nexo transhistórico entre el tiempo de Calderón y el siglo XXI, en tanto representación de la vida política contemporánea, en donde los conceptos de ambición, corrupción y poder se han vuelto habituales.

En el año 2010 y a propósito del Bicentenario de la Independencia Argentina, se exhibió en el Teatro San Martín una versión de *La vida es sueño*, dirigida y adaptada por el director español Calixto Bieito, quien concibe al drama calderoniano como «un cuento filosófico, existencial, casi nihilista sobre la realidad y la ficción, provisto además de una emoción que lo hace casi perfecto. Es puro teatro» [cit. en Télam, 2020]. Para Bieito, es imposible no relacionar esta obra con *Hamlet* y aunque algunos han llegado a llamar a Segismundo el «Hamlet español», considera que este es «mucho más salvaje, brutal, de alguna manera caótico y menos intelectual que el personaje shakespeariano» [cit. en Télam, 2020].

La puesta en escena busca estrechar los lazos con el espectador, para ello se sirve del cante flamenco y de un tablado en el que solo se aprecian una silla en un gran círculo de pedregullo y tierra, un imponente espejo que se mece en altura y una iluminación que ayuda a crear la idea de intimismo buscada por el director [Goriego, 2010].

La tarea de reescritura realizada por Marzal, Lavelli y Bieito, presenta varios puntos de contacto, pues los tres recurren a un tipo de «dramaturgia de adaptación» [Dubatti, 2014] que les permite vincular el repertorio clásico con la escena argentina más actual. De ese modo, reescribir, según afirma Dubatti, implica «recuperar los valores del texto previo, pero también implementar sobre él una política de la diferencia» [Dubatti, 2014: 329] vinculada con el tiempo presente mediante cuatro procesos que involucran la reducción de la pieza original; el desplazamiento de pasajes, de unos personajes a otros y en su orden de aparición; la preservación del verso y la rima, aunque con algunos cambios léxicos y la actualización del castellano.

CHILE

El caso de Chile, aunque en un ámbito más reducido, no se aleja demasiado de lo ocurrido en el resto de América, esto es, se desarrolla un teatro de tipo religioso-escolástico y otros espectáculos escenográficos de tipo renacentista. En el siglo XIX y debido a los procesos independentistas, el teatro se convierte en el espacio ideal para el despliegue de los principios básicos republicanos, tales como la libertad y la convivencia democrática, razón por la que se exhibe un claro rechazo por la herencia teatral española.

La ausencia de un repertorio propiamente clásico en la escena chilena de los siglos XVIII y XIX, parece ser recompensada, en parte, a partir del siglo XX y algunas contadas ocasiones en el XXI. Es así como a partir de la década de los '40 y, debido al influjo de la actriz española Margarita Xirgu, se incrementa la participación de diversos grupos universitarios que acuden al Siglo de Oro con renovadas energías. Tanto en la Universidad de Chile como la Universidad Católica comienza a prosperar un afán de experimentación que condujo a replantear las bases del teatro chileno profesional, permitiendo la incorporación de «la experiencia creativa, social y política» [Hurtado, 2014: 316] proveniente de La Barraca, cuyos mayores promotores fueron el chileno Pedro de la Barra y el español José Ricardo Morales.

Fundado en 1941, el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, inauguró su temporada con *La guarda cuidadosa* de Cervantes y *Ligazón* de Valle-Inclán y más adelante con *El caballero de Olmedo*. Por su parte, en 1943 se instaura el Teatro de Ensayo de la Pontificia Universidad Católica de Chile, sucediéndole la creación del teatro de la Universidad de Concepción (1945), el Teatro Arte de Valparaíso (1956) y el Teatro de la Universidad de Antofagasta (1962). Todos ellos integraron en sus carteleras obras clásicas españolas, sobresaliendo la presencia de Calderón con *La vida es sueño*, *La dama duende* y *El alcalde de Zalamea*.

La función que cumplieron estos espacios universitarios en relación con el resurgimiento del teatro español en Chile fue clave para la consolidación de una dramaturgia nacional en la segunda mitad del siglo XX, en la medida en que dichas obras propiciaron el acercamiento de un público, tanto popular como culto, y el fortalecimiento y profesionalización de sus equipos artísticos, proveyendo de los medios económicos necesarios para la realización de montajes de gran envergadura [Hurtado, 2014]. Es importante el destacado papel que cumple la Universidad de Chile a este respecto, al poner en el centro de su quehacer teatral una misión de extensión social que se ve materializada en la elección del repertorio presentado sobre sus tablas: *El alcalde de Zalamea* en 1956 y *El gran teatro del mundo* en 1966, intentan orientar el entendimiento del clásico hacia temas cívicos de justicia y vocación popular y democratizadora. Lamentablemente, esas serán las últimas muestras que se realicen en el ámbito de un teatro nacional, pues desde 1966 la Universidad de Chile no ha vuelto a abrir sus puertas a los clásicos de nuestra lengua más que en contadas ocasiones.

Frente a ese desolador panorama y debido, fundamentalmente, a la dictadura vivida entre 1973 y 1990, la Universidad Católica adquiere un rol protagónico en la difusión de las obras barrocas en general y de Calderón, en particular. Hasta ese momento había predominado la exposición de obras chilenas de carácter político y libertario, pero la dictadura trunca ese camino, lo que provoca que actores y directores vuelvan sus ojos a la Comedia Nueva como «estrategia para sortear la censura y la represión recurriendo al ideario fundante de ese teatro: montar teatro clásico español, ahora con un sentido de apropiación y de construcción de sentido crítico a través de las opciones de dirección» [Hurtado, 2014: 321]. Para este propósito recurrieron a dos obras del canon barroco, me refiero a *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo*, la primera cifra su importancia en Segismundo, personaje que al ser privado de libertad se transforma en símbolo de la resistencia en su lucha por la dignidad humana y por la reivindicación de su ser político; el

desfile de personajes de la segunda busca vindicar el concepto de igualdad ausente de la sociedad chilena de ese momento.

Uno de los aspectos más interesantes de la propuesta de la Universidad Católica, se relaciona con la presencia del destacado actor Héctor Noguera, quien no solo protagonizó la versión de *La vida es sueño* en 1974, sino también *El gran teatro del mundo* en 1981. Estos dos proyectos serán el punto de partida de una larga trayectoria dedicada al estudio y representación de Calderón, lo que lo ha llevado a participar en numerosas ocasiones como actor y director de *La vida es sueño*. En 1981 como Segismundo; en 1988 como Basilio; en 2010, dirigido por su hijo Diego Noguera vuelve a encarnar a Segismundo. Esta misma pasión por el texto calderoniano lo impulsó en 1990 a la creación de un unipersonal titulado *Héctor Noguera cuenta La vida es sueño*, espectáculo que llevó al Festival Internacional de Almagro el año 2012 y que ha seguido exhibiendo por más de 20 años; asimismo, en 2014 estrenó el documental *Y teniendo yo más alma: Héctor Noguera y «La vida es sueño»*, a la vez que dirigió a un grupo de estudiantes de la Universidad Mayor en el montaje de *El gran teatro del mundo*.

Será en el año 2020 y bajo la atenta dirección de Macarena Baeza y su compañía La Calderona, cuando el actor se reencuentre con Calderón, en el montaje *La vida es sueño, Versión musical*. En él vuelve a encarnar al rey Basilio, pero debido a la pandemia no pudo hacerlo de manera directa, sino a través de una serie de proyecciones que lo ponen en escena. Fue ese mismo contexto el que determinó la interpretación del texto y que los llevó a reflexionar en torno al confinamiento, la libertad, la dignidad humana y el libre albedrío, en una interesante mezcla de filología, astronomía, religión y astrología. Con el recuerdo del teatro musical en mente, la compañía decidió incorporar la tradición de la música popular chilena y la creación de décimas, acompañadas de sonidos renacentistas y barrocos, además de la musicalización de algunos de los versos de Calderón. La Calderona está a punto de cumplir 20 años de investigación y representación del teatro barroco en Chile, dependiente de la Facultad de Artes de la Universidad Católica, es una especie única en el intrincado panorama teatral actual, en su rescate de materiales españoles y latinoamericanos que se fusionan sincrónicamente en las tablas.

Significativas fueron las proposiciones de Fernando Cuadra al poner en escena en 1981 la obra *No hay burlas con el amor* y en el 2000, *Los cabellos de Absalón*, también en el 2000 Domingo Ortega, estrena *Antes que todo es mi dama*. La comedia *No hay burlas con el amor* fue dirigida por el destacado dramaturgo Fernando Cuadra, liderando a un grupo de estudiantes del Departamento de Artes de la

representación de la Universidad de Chile. Fue el mismo Cuadra quien versionó posteriormente *Los cabellos de Absalón*, mezclando con ello la vertiente cómica y trágica de Calderón. Por su parte, el actor y director español Domingo Ortega, en colaboración con el Centro Cultural de España en Chile, puso sobre las tablas *Antes que todo es mi dama*, en un proyecto centrado en la enseñanza del verso clásico y en su valor textual y musical, además de la adaptación de la obra calderoniana al contexto contemporáneo.

Mención aparte merecen dos iniciativas actuales que buscan la difusión y enseñanza de los clásicos. La primera de ellas se viene desarrollando hace más de 10 años en la Universidad de los Andes a través de su «Academia de artes escénicas», que en el año 2018 montaron una versión musical de *El gran teatro del mundo*.

La segunda propuesta es el Taller de Verso Clásico, este grupo está conformado por profesores y estudiantes de la Universidad de Chile y de la Universidad de los Andes, Chile. Iniciativa pedagógica que a partir de la enseñanza de la literatura, pretende la difusión de ciertas herramientas para el aprendizaje de la poesía y el teatro del Siglo de Oro en el ámbito escolar, a partir de la recitación técnica, la formación retórica, la memorización y el trabajo con la oralidad contando con la mediación de los profesores. Sus objetivos son preparar a nuevos lectores e intérpretes del verso clásico que impulsen y fomenten la importancia de la tradición literaria oral, así como también impulsar a niños y jóvenes la pasión por la lectura poética y dramática, mediante el aprendizaje de formas dinámicas de dicha literatura [Castro, 2018].

CONCLUSIONES

La presencia del teatro barroco, en general y de Calderón en particular permite esbozar algunas conclusiones provisionales que, a grandes rasgos, pueden hacerse extensivas a la América hispana. En primer lugar, la ausencia de una compañía nacional de teatro clásico (excepto en México y Argentina, aunque en este caso no existe un patrocinio institucional), financiada por el estado, con un elenco estable y profesional, impide la difusión masiva del inmenso patrimonio dramático de nuestra lengua. En ese sentido, muchos organismos y diversos centros culturales –de España– manifiestan un explícito rechazo a lo que ellos consideran clásico, añejo y vetusto, incomprensible para el público y cuya política busca la creación de un arte actual, ligado irremediablemente al contexto de producción del mismo.

Ahí es donde parece cobrar sentido la tautología, el retruécano barroco esbozado por el director argentino, Santiago Doria: «no se hace porque no se conoce y no se conoce porque no se hace». Abandonados al ámbito educativo, los clásicos son relegados a un reducido espacio de la enseñanza escolar y universitaria, en donde no tardan en quedar en la más completa orfandad, revelando las dificultades existentes con el lenguaje y la métrica utilizados en los textos y la manera en qué son leídos, surge ahí una necesidad de mediación con los profesores y educadores de lenguaje de interpretación teatral, quienes, muchas veces, parecen tener demasiado respeto, miedo, si se quiere, a los clásicos españoles. En ese sentido, las Jornadas de teatro clásico realizadas por la Universidad de Castilla-La Mancha, en el marco del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro son quizá la instancia de mayor mediación que existe en el mundo hispano hablante.

En segundo lugar, y en directa relación con lo anterior, es el propio estado, a través de sus instituciones de enseñanza, los que no impulsan el teatro escrito en nuestra propia lengua, incentivando el uso —y abuso— de ediciones traducidas que facilitan la comprensión de un Molière traducido, pero no de un Calderón original. Es cierto que existe una formación en torno a la comedia barroca en las universidades y escuelas de teatro, sin embargo, es un espacio reducido y minoritario que debe justificar constantemente su derecho a subsistir.

Sé que no he sido lo suficientemente optimista en esta exposición en relación al lugar que ocupa el Calderón latinoamericano en la escena contemporánea, donde su presencia parece ser un empeño individual, más que institucional, en donde directores y actores son los grandes promotores de la Comedia Nueva, formados en el conocimiento del verso y de la obra de Calderón, entusiastas rescata-ristas de esta gran tradición, de nuestra tradición.

BIBLIOGRAFÍA

- CABRERA, Hilda [2000]: «Daniel Marzal estrena hoy *La dama duende*. “Esta es una obra libertaria”», *Página 12*, 1 de enero de 2000, <https://www.pagina12.com.ar/2000/00-01/00-01-14/pag29.htm>
- CASTRO, Jéssica, FRANCISCO CUEVAS, ARIEL NÚÑEZ SEPÚLVEDA y JOAQUÍN ZULETA, [2018]: «Taller de Verso Clásico: una propuesta para la enseñanza y difusión de la literatura del Siglo de Oro», *eHumanista*, 40, pp. XII-XXVII.

- DUBATTI, Jorge [2014]: «Teatro clásico español en la Argentina: algunas reescrituras y puestas en escena de producción oficial (siglo XXI)», *Cuadernos de teatro clásico*, 30 (*El Siglo de Oro al otro lado del Atlántico*), pp. 325-354.
- GARCÍA, Ignacio [2017]: «La CNTC estrenará *La hija del aire* de Calderón de la Barca en el Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México», *Acción Cultural Española*, [https://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/activ/2017/att/La%20hija%20del%20aire.%20Nota%20de%20prensa\[1\].pdf](https://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/activ/2017/att/La%20hija%20del%20aire.%20Nota%20de%20prensa[1].pdf)
- GASCÓN, Christopher D. [2007]: «Calderón y la ópera pekinesa: *El astrólogo fingido* de Teatro del Valle. Entrevista con Ma Zhenghong y Alejandro González Puche», *Comedia performance: Journal of the Association for Hispanic Classical Theater*, 4, 1, pp. 199-216.
- GONZÁLEZ PUCHE, Alejandro [2003]: «El gran teatro del mundo: sinopsis y apuntes para su montaje», en *Universidad del Valle. Departamento de Artes Escénicas*, <https://escenicas.univalle.edu.co/noticias/item/142-el-gran-teatro-del-mundo>
- [2014]: «El teatro clásico español en Colombia, una experiencia experimental y popular», *Cuadernos de teatro clásico*, 30 (*El Siglo de Oro al otro lado del Atlántico*), pp. 239-281.
- GONZÁLEZ, Aurelio [2014]: «Dos momentos del teatro del Siglo de Oro en México», *Cuadernos de teatro clásico*, 30 (*El Siglo de Oro al otro lado del Atlántico*), pp. 103-183.
- Goriego, Pablo [2010]: «Intensidad y fuerza dramática», *La Nación*, 18 de julio de 2010, <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/intensidad-y-fuerza-dramatica-nid1285832/>
- HURTADO, María de la Luz [2014]: «Intensidades e intermitencias del teatro clásico español en Chile: presencias, resistencias y apropiaciones», *Cuadernos de teatro clásico*, 30 (*El Siglo de Oro al otro lado del Atlántico*), pp. 282-323.
- INDAGA Arte [2014]: «Entrevista con José Caballero» en *Indaga Arte*, Youtube, 25 de mayo de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=rN9kAlgbNjo>
- LAUER, Robert [2004]: «La puesta en escena de *La hija del aire*, de Calderón, en El Chamizal National Memorial (2003)», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 29, 1, pp. 201-211.
- MORALES, Noé [2009]: «Pedro Salazar: la articulación y el relevo», *La Jornada Semanal*, Ciudad de México, 25 de enero de 2009, en *Reseña histórica del teatro en México 2.0-2.1*, https://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=5195

- ORTIZ, Jorge [1972]: «De la creación y la experimentación escénica (notas a propósito de la puesta en escena de *Amigo, amante y leal*, a cargo de Héctor Mendoza, sobre el texto de Calderón de la Barca)», *Punto de partida. Revista de los estudiantes universitarios*, 32-33, pp. 9-10, <http://www.puntodepartida.unam.mx/index.php/1085>
- Paul, Carlos [2000]: «Calderón de la Barca recrea el sincretismo entre los mitos», *La Jornada*, 11 de noviembre de 2000, <https://jornada.com.mx/2000/11/11/04an-1cul.html>
- REYES, Mara [1964]: «Una espléndida semana», en *Diorama de la Cultura* (suplemento de *Excelsior*), Ciudad de México, 18 de octubre de 1964, p. 2, en *Reseña histórica del teatro en México 2.0-2.1*, https://criticateatral2021.org/transcripciones/068_601106.php
- RODRÍGUEZ GARRIDO, José Antonio [2014]: «Recepción, apropiación y usos del teatro del Siglo de Oro en el Perú», *Cuadernos de teatro clásico*, 30 (*El Siglo de Oro al otro lado del Atlántico*), pp. 185-237.
- TÉLAM [2020]: «Muriel Santa Ana: “El teatro ha sobrevivido a todo”», *Télam*, 10 de julio de 2020, <https://www.telam.com.ar/notas/202007/487962-teatro-muriel-santa-ana.html#:~:text=El%20catal%C3%A1n%20Bieito%20defini%C3%B3%20al,Es%20puro%20teatro.>
- TORRES, Rosana [2004]: «El montaje de *La hija del aire* indaga en la teatralidad del poder», *El País*, 23 de diciembre de 2004, https://elpais.com/diario/2004/12/23/cultura/1103756402_850215.html

CRÓNICA DE LA PONENCIA DE MACARENA
BAEZA: *LA VIDA ES SUEÑO: VERSIÓN MUSICAL*.
TEATRO LA CALDERONA (CHILE)

Irene G. Escudero

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

Como es tradición y costumbre, el Palacio de los Condes de Valdeparaíso es el escenario en el que transcurren las Jornadas de teatro clásico de Almagro. En esta ocasión las Jornadas cumplen su XLV edición, entre los días 13 y 15 de julio de 2022, y sin mascarillas. La intervención de Macarena Baeza de la Fuente comienza sin descanso el primer día de las Jornadas, a las 12.00h. Antonio Serrano hace la presentación de la fundadora de la compañía Teatro La Calderona, no sin antes hacer una mención especial a los 50 años de la declaración de Almagro como Conjunto Histórico-Artístico y la reivindicación de su corral de comedias como Patrimonio Histórico de la Humanidad por la UNESCO. También, enumera algunos de los éxitos de Baeza, como *Inés de la Cruz*, a partir de textos de Sor Juana (2003), con montaje de Alberto Conejero, o *La vida es sueño, versión musical*, de Calderón de la Barca, en versión de Nano Stern y Macarena Baeza (2021). Esta actriz y directora teatral es, además, la más importante investigadora escénica del teatro barroco en Chile. Su trabajo es único, pues su área de interés se centra prioritariamente en las dramaturgias de mujeres del barroco y los vínculos entre el teatro, la música y las artes visuales, que crea a partir de las dramaturgias del teatro español y latinoamericano con su compañía, fundada en 2003 junto con Sara Pantoja, Gina Allende, Verónica Barraza, Alexander Tupper y Mario Costa.

Después de agradecer a Antonio Serrano su presentación y a Rafael González Cañal y toda la organización de las Jornadas la posibilidad de participar en ellas, Baeza comienza su intervención con una declaración de intenciones: su prioridad, y la de su compañía, es dar a conocer el teatro barroco en Chile, lo cual llevan haciendo 19 años. A continuación, nos expone el tema de su ponencia: el proceso de trabajo para la creación de *La vida es sueño, versión musical*, que han presentado en el Festival de Almagro durante los días 1 y 2 de julio. Esta obra fue creada durante la pandemia del pasado 2020 y fue estrenada en Chile el 9 de marzo de 2021.

Para comenzar a hablar de esta experiencia, Baeza prefiere empezar por explicarnos qué características tiene Teatro La Calderona. Se trata de una compañía profesional enmarcada dentro de la Universidad Católica de Chile, lo cual permite un enfoque multidisciplinar, en el que se detienen en investigar minuciosamente los temas y obras que van a llevar a las tablas. Cabe destacar en este sentido que la formación actoral en este país se da en la universidad, lo que fomenta ese trabajo multidisciplinar y los cruces generacionales, con diferentes experiencias escénicas. La escuela de teatro a la que pertenece esta compañía se fundó en los años 50 e, ininterrumpidamente, ha formado a actores, actrices, directores y dramaturgos en Chile.

Para la creación de *La vida es sueño, versión musical* la compañía se centró en el aspecto de la investigación, favorecida, como comenta Baeza, por esa inclusión en sistema universitario chileno. Este proceso de creación se basó en tres puntos o caminos fundamentales para su puesta en escena:

- La lectura en clave política de la obra de Calderón, en la que encontraron analogías con la clase política de su país, especialmente en lo concerniente a la absorta mirada (incluso, en ocasiones burla) hacia los problemas más preocupantes de la sociedad. Así como producir una lectura desde las características contemporáneas de Chile, dado el estallido social sin precedentes que vivieron en 2019 para pedir la mejora de las condiciones de vida de la población y la reforma de una constitución, creada durante la dictadura de Pinochet.
- Encontraron que la obra era perfecta para su musicalización, lo cual es un aspecto fundamental en su compañía.
- La recreación de universos simbólicos y abstractos, creados por artistas jóvenes, que acompañarían de forma audiovisual al aspecto musical y escenográfico.

Empezaron con el aspecto musical del montaje, dado que tuvieron que trabajar durante los meses en que el COVID-19 produjo una pandemia mundial, y que Baeza ya había estado trabajando en una adaptación de los versos a la décima chilena. A esto se sumó la concentración de la acción en la relación entre Segismundo y Rosaura (ambos privados del amor paterno) y entre los conceptos de libertad e identidad, también muy presentes en estos dos personajes protagonistas. La decisión de en qué momentos era más adecuado musicalizar la obra se llevó a cabo junto al compositor Nano Stern, quien además lideró el trabajo actoral de la puesta en escena de las canciones y de la creación de las décimas narrativas. El trabajo de composición musical se basó en una mezcla de instrumentos barrocos y sonos latinoamericanos.

El segundo punto de investigación lo dedicaron a definir el vestuario, el espacio y las imágenes del espectáculo. Para ello, contaron con la ayuda del escenógrafo Ricardo Romero, la artista visual Claudia Missana, el diseñador de vestuario Mario Costa, los creadores audiovisuales Jesús Ponce y Belén Sánchez y los astrónomos Manuela Zocalli y Olema Leyton. Debido al confinamiento, tuvieron un intenso debate que los llevó a tomar la decisión de crear un espacio similar a un concierto musical, con una colocación de sillas que permitiera la perspectiva y la sensación de un espacio neto y sencillo. Ubicaron al fondo un gran telón para dar cabida a las proyecciones. El diseñador de vestuario creó una línea muy sencilla y monocromática, que recordaba al mundo samurái. El universo visual de la obra se creó a partir del trabajo de Ponce y Sánchez, a raíz de las imágenes de Andreas Cellarius y *Harmonía Cósmica*, que, finalmente, serían el telón de fondo de numerosas escenas.

Después de ciertos contratiempos, Macarena Baeza explica cómo el actor Héctor Noguera, quien había llevado a escena en cinco ocasiones *La vida es sueño* en Chile, se sumó al reparto con el papel de Basilio. Dada la avanzada edad del actor, y por no comprometer su salud, la compañía decidió ensayar en diferido, y dejarle arriba, en la torre proyectada. Esta decisión hizo posible una de las premisas que se marcaron al principio del trabajo: al igual que el personaje calderoniano de Basilio, se pretendía reforzar la idea de que los poderosos viven en sus «torres», ajenos a las necesidades de su pueblo y tomando decisiones sin apenas conocer a sus gentes.

El tercer punto de investigación para la puesta en escena se centró en la reflexión sobre la libertad y el albedrío, y para ello contaron con dos filólogos, Jéssica Castro y Joaquín Zuleta, junto con la teóloga Gwendolyn Araya. Lo más

interesante de este punto es que estas reflexiones se pusieron en común con, en palabras textuales de Baeza, «sectores de nuestra sociedad en cuya experiencia de vida fuera central la discusión que la obra nos abría». Pero la pandemia se interpuso nuevamente, lo que hizo que las lecturas dramatizadas que tenían previstas se convirtieran en un intercambio epistolar con comunidades marginalizadas de Santiago: pobladores de Lo Hermida y La Faena y mujeres que habían estado privadas de libertad. Mediante una selección de fragmentos de la obra y una cuidada reelaboración de los mismos con un lenguaje contemporáneo, la respuesta de los destinatarios fue del 80%, con una serie de respuestas de alto valor. Sus cartas sobrepasaron el tema de la libertad o el albedrío; contenían profundas reflexiones sobre la justicia, la violencia patriarcal y del estado, temas fundamentales en Chile tras el estallido social de 2019.

Tras desarrollar estas tres líneas primordiales, los ensayos se llevaron a cabo y todo el bagaje de trabajo se puso en común con todos aquellos elementos implicados: la música, lo audiovisual y el peso de la astronomía y la astrología, el trabajo de los versos y el componente social y político, todo ello con un toque de psicodelia. El resultado, en palabras de Baeza es «una puesta en escena ecléctica, compleja, musical y variada que es reflejo de la búsqueda de mi compañía».

COLOQUIO

Al comienzo del coloquio Macarena Baeza quiere dejar constancia de que no habría sido posible el contacto con las mujeres encarceladas, si no fuera por la Fundación Mujer Levántate, dedicada desde 2008 a trabajar en la reinserción social con decenas de mujeres que han estado privadas de libertad en el CPF San Joaquín de Chile.

PAULA BALDWIN, de Chile, pregunta a Baeza por qué decidieron transferir el texto a una métrica tan particular como son las décimas chilenas. La ponente contesta que es resultado de las heridas de la colonización. Este metro es el resultado de la mezcla entre la tradición española, los cantos de labor de las personas esclavizadas y la cultura indígena de esta tierra. También recuerda Baeza que la décima chilena es heredera de la décima espinela española, lo cual sucedió de forma natural, al intentar que esta clase de estrofa tuviera una buena acogida en tierras chilenas. Además, Nano Stern es especialista en décimas chilenas, lo que ha dejado reflejado en su libro *Las décimas del estallido: crónica en verso de la rebelión chilena*

(Cuño Editor, 2020). Por otro lado, al ser un tipo de estrofa de un gran arraigo en el país, la compañía pretende crear vínculos estables con un público menor de 30 años, mediante versiones urbanas de piezas tradicionales. Con ello, busca conseguir una reacción de esta franja de edad en el potencial público chileno.

ANTONIO SERRANO pregunta a Macarena Baeza por la situación de las obras y representaciones del Siglo de Oro español en Chile. La conferenciante responde que Teatro La Calderona es la única compañía de Chile que se dedica a este tipo de teatro porque, entre otras cosas, no hay investigación sobre el teatro barroco en Chile. Explica también que, gracias a, entre otros, Héctor Noguera, se enamoró del verso y, desde entonces, se ha empeñado en sacar adelante este proyecto, aunque nadie la apoyaba hasta que la Universidad de Chile se interesó. Comenta que todos los alumnos universitarios tienen la asignatura de verso de manera obligatoria, a pesar de que en Chile la relación con la lengua española y con España es complicada. Baeza expresa que, en su opinión, las relaciones de Chile con otros países europeos han sido más fuertes, gracias a la creación de institutos y otra serie de entidades, lo que ha provocado que en las aulas chilenas se estudie más a Shakespeare que a Cervantes.

Termina el coloquio sin más preguntas y con un gran aplauso.

CRÓNICAS DE LOS COLOQUIOS

CRÓNICA DEL COLOQUIO *LA COMPAÑÍA*
NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO EN EL EXTRANJERO:
LA VOZ DE NUESTROS CLÁSICOS

Óscar García Fernández

IES ANTONIO GARCÍA BELLIDO DE LEÓN / UNIVERSIDAD DE LEÓN

ORCID: 0000-0003-0065-2810

El coloquio se celebró en el Aula Magna del Palacio de los Condes de Valdeparaíso, en Almagro, el día 13 de julio de 2022 a las 18 horas, con puntualidad británica.

Un año más, y ya van cuarenta y cinco, se celebran las Jornadas de teatro clásico de Almagro, dirigidas por el profesor Rafael GONZÁLEZ CAÑAL, quien modera el coloquio que se celebra el primer día con un calor más elevado de los habitual. Con una gran asistencia de público, unas noventa personas, presenta a Helena PIMENTA, Pepa PEDROCHE y Jacobo DICENTA, que serán los encargados de dialogar sobre la interesante experiencia de la CNTC en el extranjero, especialmente de LA VOZ DE NUESTROS CLÁSICOS.

Helena PIMENTA, quien fuera directora de la Compañía Nacional de Teatro Clásico entre 2011 y 2019, realizó varios montajes de Calderón de la Barca como *La dama duende*, *El alcalde de Zalamea* o *La vida es sueño*, y puso en marcha LA VOZ DE NUESTROS CLÁSICOS. Actualmente ha retomado el trabajo con su compañía Ur teatro y ha realizado montajes recientemente sobre Ionesco, Becket u otros clásicos como Shakespeare y su *Macbeth* o *Noche de reyes* y también autores españoles como

Valle Inclán. GONZÁLEZ CAÑAL agradece su asistencia a estas jornadas, de las que es una buena amiga, pues ha participado en varias ediciones.

La actriz Pepa PEDROCHE ha asistido en diversas ocasiones a estas jornadas, donde se le tiene mucho cariño por su magistral labor teatral. Ha trabajado con nombres tan prestigiosos como Miguel Narros o la propia Helena Pimenta; y en la actualidad aún su faceta como actriz, directora de escena y profesora en lugares como la RESAD o la ESAD de Castilla y León. Está terminando su tesis doctoral, ha trabajado como asesora de verso e incluso ha actuado en diversas series de televisión.

Jacobo DICENTA, tercer vértice del triángulo, es otro hombre de teatro, ha actuado en muchas obras, con grandes títulos como *El mágico prodigioso* de Calderón, *El Buscón* de Quevedo o *Fuenteovejuna* con la Joven Compañía Nacional, también ha hecho cine y televisión y descende de una gran saga de actores.

Sigue informando el director de las XLV Jornadas, Rafael GONZÁLEZ CAÑAL, de que entre ellos pusieron en marcha el seductor proyecto: LA VOZ DE NUESTROS CLÁSICOS, bajo la dirección de Helena PIMENTA, y en colaboración con el Instituto Cervantes, en varios países, hasta en cuatro temporadas, y de ello van a contar su experiencia, la recepción crítica, del público en un delicioso encuentro que acaba con una sorpresa literaria en forma de lectura dramatizada.

Rafael GONZÁLEZ CAÑAL agradece su presencia y le cede la palabra a Helena PIMENTA.

Helena PIMENTA comienza agradeciendo a Rafael GONZÁLEZ y a todo su equipo la invitación y advierte de que le cuesta hablar del asunto por lo emocionante del trabajo. Hace ya tres años que dejó la Compañía Nacional tras haber estado ocho años al frente y confiesa que llegó a echarlo de menos al principio, si bien, ahora está embarcada en muy interesantes proyectos. También agradece a los dos grandes actores que la acompañan por su presencia.

Ya desde el origen de la CNTC, en época de Adolfo Marsillach, la idea de que el teatro español tuviera repercusión internacional estaba presente. Así, para el proyecto de LA VOZ DE NUESTROS CLÁSICOS, en primer lugar, se busca un público que hable la misma lengua, español, y se debuta en Buenos Aires. El objetivo prioritario era dirigirse al público extranjero y era una buena manera de conmemorar los 25 años de la compañía, cuando llega la propia Helena Pimenta en 2011. Se acababa de ir a Montevideo (Uruguay) con un *Alcalde de Zalamea* que dirigió Eduardo Vasco y la respuesta del público fue sensacional, hubo una impresión muy positiva, con grandes cifras de público de más de dos mil espectadores en tres

representaciones. Dado este éxito, se lleva posteriormente a América una *Vida es sueño* con versión de Juan Mayorga y dirigida por la propia Helena PIMENTA, que se estrena en España en 2012 con gran éxito de crítica y público.

Helena PIMENTA explica mediante un mapa, tan de moda la idea de mapear durante la celebración de las XLV Jornadas de Teatro Clásico, la proyección internacional de los cuarenta y cuatro espectáculos de la CNTC por medio mundo, en América latina: Montevideo, Buenos Aires, México DF, Bogotá, en Europa: Leeds, Londres, Burdeos, París, Lyon, Bruselas, Palermo, Atenas, Nápoles, Roma, Milán Sofía, Belgrado, Praga, Bremen y Frankfurt y en África: Argel y Túnez.

La directora recuerda las dificultades de salir de España con cualquier espectáculo teatral, que son muy grandes, incluso para la propia CNTC, que tiene un mayor soporte económico. Con todo, en ese contexto de internacionalización, surgió el proyecto de LA VOZ DE NUESTROS CLÁSICOS, con un marcado carácter pedagógico dada la colaboración con el Instituto Cervantes, conformado por textos de Lope de Vega y Calderón de la Barca en primera instancia. La propia H. PIMENTA llegó a ser la presentadora del espectáculo, pero lo tuvo que dejar por una cuestión de nervios y de la propia dirección y porque los actores son más tranquilos que ella.

Además, contado con mucha emoción y agradecimiento por su parte, hubo una colaboración excepcional con personas con Mar Zubieta, que tan buena labor hizo durante muchos años en la compañía, o profesores como Duncan Wheeler de Leeds, o Fausta Antonucci, de Roma Tre, los tres presentes en esta edición de las Jornadas.

Durante cuatro temporadas, a razón de seis ciudades al año, se produjo el espectáculo. Los avatares para llegar a esos lugares fueron variados, ya que tenían que llevar un espectáculo semimontado gracias a un trabajo previo muy intenso tanto con profesorado como con las universidades de los distintos lugares; incluso el elenco se encargaba de llevar su propio vestuario en la maleta. Para completar la información, se publicaba en el idioma del país correspondiente y en español. Helena PIMENTA se gana al público al contarlo de manera muy coloquial, pero con precisión, apuntando alguna anécdota, con pérdidas incluidas por aeropuertos, lo que logra arrancar la risa del público creando una comunión entre estos y la directora.

Otra de las características más interesantes del proyecto consistía en que el texto se decía en castellano, pero había una traducción, que en algunos lugares llegó a ser simultánea con sobretítulos en idiomas tan alejados como el griego o el checo.

La intención de la colaboración con el Instituto Cervantes era ser una especie de embajada de la lengua española expresada a través del teatro; al principio buscando un aforo de unas cien personas, pero con las distintas temporadas el espectáculo fue creciendo y hubo más público, también encuentros con alumnado, profesorado... «Una experiencia extraordinaria» en palabras de la propia PIMENTA. Así, hubo magia en esas palabras. Se logró vender un espectáculo, pero no por dinero, sino creando una red de comprensión, de descubrimiento del teatro clásico español a través de un trabajo coordinado.

La representación se fue ampliando: durante los dos primeros años fueron Lope de Vega y Calderón de la Barca los protagonistas a través de *El perro del hortelano*, *El alcalde de Zalamea* y *La vida es sueño*, además de una explicación del teatro de los dos grandes genios. Posteriormente se añadió a Cervantes con textos de *La entretenida* y *Pedro de Urdemalas* para ampliar en el cuarto año a José Zorrilla y su *Don Juan Tenorio*.

Como ya apuntaba H. PIMENTA, se utilizó un escenario plegable, un vestuario que se llevaba en la maleta y cuatro atriles especiales con luz. Para completar todo esto, hizo falta la complicidad y aceptación de los equipos técnicos y de producción, algo que, afortunadamente, se consiguió.

Otro dato para tener en cuenta es que la recepción fue extraordinaria. Por poner unos pocos ejemplos, Helena PIMENTA cuenta que, en Francia, de manera general, se pensaba que Calderón de la Barca solamente era un autor serio, pero ellos querían hacer un Calderón salvaje, para lograrlo, se trabajó mucho el verso con Vicente Fuentes como asesor y tuvieron una gran intensidad. En Frankfurt fueron alumnos que estaban haciendo *El acero de Madrid* desde cuatrocientos kilómetros de distancia mostrando pasión por el teatro español también a nivel internacional.

Hubo una evolución en el programa y pasó de ser PROYECTO EUROPA a LA VOZ DE NUESTROS CLÁSICOS o LOS LUGARES DE CERVANTES, luego se añadió a José Zorrilla para conmemorar su centenario. PIMENTA destaca que se pusieron de acuerdo muchas personas apasionadas por el teatro clásico, con un presupuesto muy ajustado. Fue una gran oportunidad y se estableció una relación muy estrecha, extraordinaria entre la filología y el saber escénico. Con esas mimbres, el proyecto estaba llamado a ser el padre de otras vivencias, como la presentación de *La vida es sueño* en Burdeos, o *La dama duende* en el *Piccolo Teatro di Milano*, con la intención de ampliar relaciones y ser bien recibidos, creándose una reciprocidad con el público.

Otro proyecto muy interesante que hubo por toda España fue el llamado PRÉSTAME TUS PALABRAS, llevado a cabo por la Joven Compañía: la idea era ir a diferentes institutos de educación secundaria, entre doce y catorce por año, buscando un público de unos cien espectadores. El objetivo también era atraer nuevos públicos y crear una cantera que pudiera ver espectáculos de la CNTC posteriormente.

Helena PIMENTA, saliéndose del ámbito de Calderón de la Barca, protagonista de las Jornadas y de LA VOZ DE NUESTROS CLÁSICOS, explica brevemente las giras que se hicieron por toda España con producciones propias y coproducciones con otras compañías, habiendo habido hasta 886 funciones en 186 ciudades diferentes. La idea principal era la de ensamblar las actividades y buscar también ese tono pedagógico.

Para ir cerrando su exposición, H. PIMENTA nos muestra varios vídeos de cierre de funciones, con la interesante particularidad de que están grabados desde bambalinas y desde el propio escenario, lo que otorga una visión muy diferente para el espectador normal, y están cargados de emoción, con un público entregado, como el caso de Buenos Aires, con Blanca Portillo y todo el elenco en simbiosis con ese público.

Finaliza Helena PIMENTA con mucha emoción: defiende con denuedo el teatro clásico español, señala la importancia del verso ya que esta tradición de la polimetría no se sigue en otros países europeos y no se hace verso. Remata destacando algunos de sus mejores recuerdos en las giras internacionales como la presencia de fondos de vestuario de la CNTC desfilando en la semana de la moda en Milán. O recuerda de manera significativa que en el teatro Bellas Artes de México se conmemoró el 75 aniversario de su estreno con *La verdad sospechosa* de Moreto, la misma pieza que lo inauguró tres cuartos de siglo antes, lo que confirmó a la representación una gran emotividad, llegando el humor de Ruiz de Alarcón al público mexicano.

Agradece a los asistentes su atención, explica que sus palabras no podían ser solo literatura o algo frío, pero es necesario destacar que ha estado magistral al lograr explicar acertadamente la proyección internacional de la CNTC, haciendo hincapié en LA VOZ DE NUESTROS CLÁSICOS, trufando su exposición de emocionantes anécdotas y erudición. Agradece, asimismo, a Rafael GONZÁLEZ la invitación y se funde en un emocionado abrazo con Pepa PEDROCHE y Jacobo DICENTA, a los que cede la palabra recibiendo un caluroso aplauso del público asistente.

Pepa PEDROCHE y Jacobo DICENTA ofrecen una muestra de LA VOZ DE NUESTROS CLÁSICOS y para ello eligen dos fragmentos de *La vida es sueño* y de

El alcalde Zalamea. Pretenden así mostrar la estructura del espectáculo: con introducciones didácticas para que el público, que hablaba otras lenguas, pudiera entender y seguir los versos de estas lecturas dramatizadas. En su momento, estaba acompañado por música. En estas introducciones se explica quién es Calderón de la Barca y sus obras mediante la armoniosa y fascinante voz de Pepa Pedroche: así, señala que *La vida es sueño* fue escrita en 1630 y Calderón encontró la forma exacta para expresar una experiencia universal, la que hace que, al mirar a su alrededor, se pregunte si vive o sueña o si le hacen soñar. Tampoco hay otro personaje como Segismundo, «un hombre de las fieras y una fiera de los hombres». La tensión que atraviesa los versos, su profundidad y belleza formal, hacen de esta pieza una de las mejores no solo del siglo XVII, sino de la historia de la literatura. Sigue contando brevemente la historia de Segismundo, que fue encarcelado por su padre porque solo traería dolor y destrucción al reino según los astros. Continúa la explicación Jacobo DICENTA, con una gran voz también, muy vibrante y seria. Dice que Basilio decide sacar a su hijo de su encierro mientras duerme bajo los efectos de un narcótico y lo lleva a palacio para ver si puede ser un buen monarca, oportunidad que no sabe aprovechar. El rey Basilio lo devuelve a prisión bajo los efectos de otra droga. Clotaldo lo observa de nuevo encarcelado.

Solo los atriles, el actor, la actriz y el verso logran crear un momento mágico en el que no se oía ni el más mínimo ruido entre los asistentes. Ambos son dos portentos de la interpretación y se transforman en Clotaldo, encarnado por Pepa PEDROCHE y en Segismundo, interpretado por Jacobo DICENTA, que se acaba de despertar de nuevo encerrado. Los versos conmueven gracias a la gran interpretación:

CLOTALDO.	¿No es ya de despertar hora?
SEGISMUNDO.	Hora es ya de despertar.
CLOTALDO.	¿Todo el día te has de estar durmiendo? ¿Desde que yo al águila que voló con lenta vista seguí, y te quedaste tú aquí, nunca has despertado?
SEGISMUNDO.	No, ni aun agora he despertado, que, según Clotaldo, entiendo, todavía estoy durmiendo.

Y no estoy muy engañado;
porque si ha sido soñado
lo que vi palpable y cierto,
lo que veo será incierto;
y no es mucho que, rendido,
pues veo estando dormido,
que sueñe estando despierto.

CLOTALDO. Di lo que has soñado, di.
SEGISMUNDO. Supuesto que sueño fue,
no diré lo que soñé,
lo que vi, Clotaldo, sí.
Yo desperté y yo me vi,
¡qué crueldad tan lisonjera!,
en un lecho que pudiera,
con matices y colores,
ser el catre de las flores
que tejó la Primavera.
Allí mil nobles, rendidos
a mis pies, nombre me dieron
de su príncipe, y sirvieron
galas, joyas y vestidos.
La calma de mis sentidos
tú trocaste en alegría,
diciendo la dicha mía:
que aunque estoy desta manera,
príncipe en Polonia era.

CLOTALDO. Gran recompensa tendría.
SEGISMUNDO. No muy grande: por traidor,
con pecho atrevido y fuerte
dos veces te daba muerte.

CLOTALDO. ¿Para mí tanto rigor?
SEGISMUNDO. De todos era señor,
y de todos me vengaba;
solo a una mujer amaba;
que fue verdad creo
yo en que todo se acabó
y eso sólo no se acaba.

CLOTALDO. Bien se hubiera enternecido
el rey si hubiera escuchado.

Como habíamos hablado
de aquella águila, dormido,
tu sueño imperios han sido,
mas en sueños fuera bien,
entonces honrar a quien
te crio en tantos empeños,
Segismundo, que aún en sueños
no se pierde el hacer bien.

SEGISMUNDO. Es verdad; pues reprimamos
esta fiera condición,
esta furia, esta ambición,
por si alguna vez soñamos.
Y así haremos, pues estamos
en mundo tan singular,
que el vivir solo es soñar;
y la experiencia me enseña,
que el hombre que vive, sueña
lo que es, hasta despertar.
Sueña el rey que es rey, y vive
con este engaño mandando,
disponiendo y gobernando;
y este aplauso, que recibe
prestado, en el viento escribe
y en cenizas le convierte
la muerte —¡desdicha fuerte!—;
¡que hay quien intente reinar
viendo que ha de despertar
en el sueño de la muerte!
Sueña el rico en su riqueza,
que más cuidados le ofrece;
sueña el pobre que padece
su miseria y su pobreza;
sueña el que a medrar empieza,
sueña el que afana y pretende,
sueña el que agravia y ofende,
y en el mundo, en conclusión,
todos sueñan lo que son,
aunque ninguno lo entiende.
Yo sueño que estoy aquí

destas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño,
que toda la vida es sueño,
y los sueños sueños son.

Se viaja a continuación a la obra *El alcalde de Zalamea*, de 1640. *El alcalde* se sitúa en la tierra, a ras de suelo, con militares, hidalgos en decadencia y villanos, quienes habitan envueltos en contradicciones con una tragedia derivada de una elección equivocada. Pedro Crespo, orgulloso labrador, defiende el valor de la justicia civil, lucha por su libertad. Hay un padre y un hijo y, especialmente, una hija sobre la que cae el peso de la violencia y de los prejuicios sociales. Pedro Crespo e Isabel se alzan como dos símbolos, el primero vence a la adversidad, pero ella termina la obra víctima de la elección de los demás. La misma grandeza de la lengua, pero que suena muy diferente a la obra anterior.

Las tropas del general Lope de Figueroa se alojan en las casas de los habitantes de Zalamea. Al capitán don Álvaro de Ataide le toca en casa de Pedro Crespo. Ataide, sabedor de que el alcalde tiene a su hija encerrada para evitar que la vean, planea una treta para encontrarla. Crespo descubre al capitán con su hija y solo la llegada del general Lope de Figueroa frena la violencia. Con todo, más tarde, Ataide rapta y viola a Isabel para abandonarla en el monte en medio de la noche mientras su padre es atado a un árbol.

ISABEL. Nunca amanezca a mis ojos
la luz hermosa del día,
porque a su sombra no tenga
vergüenza yo de mí misma.
¡Detente, oh mayor planeta,
más tiempo en la espuma fría
del mar! Deja que una vez
dilate la noche fría
su trémulo imperio; deja
que de tu deidad se diga,
atenta a mis ruegos, que es

otro desdichado hay
que hoy a pesar suyo viva.

Descúbrese Crespo atado.

Mas, ¿qué es lo que ven mis ojos?
¡Padre y señor!

CRESPO.

¡Hija mía!

Llégate, y quita estos lazos.

ISABEL.

No me atrevo; que si quitan
los lazos que te aprisionan,
una vez las manos mías,
no me atreveré, señor,
a contarte mis desdichas,
a referirte mis penas;
porque, si una vez te miras
con manos y sin honor,
me darán muerte tus iras;
y quiero, antes que las veas,
referirte mis fatigas.

CRESPO.

Detente, Isabel, detente.
No prosigas; que desdichas,
Isabel, para contarlas,
no es menester referirlas.

ISABEL.

[...] Tu hija soy, sin honra estoy,
y tú libre; solicita
con mi muerte tu alabanza,
para que de ti se diga
que, por dar vida a tu honor,
diste la muerte a tu hija.

CRESPO.

Álzate, Isabel, del suelo;
no, no estés más de rodillas;
que a no haber estos sucesos
que atormenten y persigan,
ociosas fueran las penas,
sin estimación las dichas.
Para los hombres se hicieron,
y es menester que se impriman
con valor dentro del pecho.

Isabel, vamos aprisa;
demo la vuelta a mi casa,
que este muchacho peligr,
y hemos menester hacer
diligencias exquisitas.
A nuestra casa.

Es pura emoción la que se destila de la lectura dramatizada de estos versos. Son dos grandes actores que demuestran que no es necesaria una gran escenografía, sino solo buenos versos, que manejan con soltura, poniendo las sinalefas en su sitio, trabajando a la perfección los encabalgamientos; por un momento Pepa PEDROCHE está a punto de llorar haciendo de Isabel, lo que da a su interpretación una credibilidad absoluta, independientemente de que desempeñe papeles masculinos o femeninos. También Jacobo DICENTA está brillante, proyecta su voz creando una penetrante sensación de catarsis, sus palabras conmueven desde los más profundo y entre ambos son capaces de transportarnos al teatro aurisecular, encarnado en la descollante figura de Calderón de la Barca. Gracias a su magistral interpretación se entiende perfectamente el éxito que tuvo LA VOZ DE NUESTROS CLÁSICOS.

Para finalizar la magistral tarde, gracias a la interpretación y a las palabras de Helena PIMENTA, los tres se funden en un emocionado abrazo ante el aplauso apasionado del público.

Rafael GONZÁLEZ CAÑAL agradece a los tres su esfuerzo y entrega, al público su presencia y respeto, y da por finalizado este atractivo coloquio.

**CRÓNICA DEL COLOQUIO SOBRE LA
REPRESENTACIÓN DE *LO FINGIDO VERDADERO*,
DE LOPE DE VEGA, POR LA CNTC (2022)**

Alberto Gutiérrez Gil

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

Orcid: 0000-0002-6705-0374

La Compañía Nacional de Teatro Clásico se sumerge con *Lo fingido verdadero* en la representación de uno de los títulos lopescos más complicados y más desconocidos por el gran público. En su presentación ante los medios, Lluís Homar identificaba a la obra como integrante de una trilogía muy especial, junto con el *Hamlet* de Shakespeare y *El impromptu de Versalles* de Molière, asentada en la técnica del teatro dentro del teatro y cuya principal finalidad es reflexionar sobre la verdad en la vida y en las tablas.

Pues bien, con estas premisas se presentó en la cuadragésimo quinta edición del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro *Lo fingido verdadero*, cuyo ensayo general pudieron disfrutar los participantes en las XLV Jornadas de teatro clásico el día 14 de julio de 2022. Al coloquio del día posterior se personaron los actores Arturo Querejeta y María Besant, acompañados del director de la compañía, Lluís Homar.

Como un «feliz atrevimiento» definía FELIPE PEDRAZA, moderador del coloquio, la puesta en escena de la pieza lopesca, una obra que entrañaba enormes dificultades que radican en su carácter metateatral, cuyo proceso es muy complejo

de plasmar en escena; así como en su naturaleza genérica, pues siendo una comedia de santos acarrea una serie de trabas que obstaculizan al espectador de hoy, menos ingenuo y entusiasta que el de su época, conectar con la historia. Ante tales escollos, y pensando en la génesis del proceso de montaje, surge una duda clara: ¿por qué elegir este infrecuente texto de entre los numerosos títulos de piezas dramáticas del Siglo de Oro, un texto que ha cobrado vida en muy pocas ocasiones, una de ellas como un teatro de marionetas puesto en pie por La Máquina Real?

EL DIRECTOR Y LOS ACTORES ANTE EL DESAFÍO DE *LO FINGIDO VERDADERO*

La respuesta a la pregunta es más sencilla de lo que pueda parecer, según explica LLUÍS HOMAR, y viene de la mano de Juan Mayorga. A la salida de una rueda de prensa en el Centro Dramático Nacional el director de la compañía se encontró con el dramaturgo, quien le habló de esta obra como una pieza que debía ser trabajada por la CNTC. Y así fue. Homar quedó profundamente enamorado del texto después de su lectura, sobre todo por el juego del teatro dentro del teatro cuya referencia albergaba gracias a los experimentos de Stanislavski con Pirandello, ya en el siglo XX. La creación de Lope de Vega se había adelantado a todos los autores contemporáneos que parecía que hacían algo diferente y original.

Tras hablar con Felipe Pedraza, como amigo y gran especialista de Lope, Homar se decidió a sacar adelante esta empresa, que le situaba en la compleja situación de lanzar al gran público la que se conoce como el *Hamlet* lopesco. Así, dada su evidente complejidad, la primera cuestión radicaba en la versión para el espectáculo. Tenía a la persona y, sobre todo, tenía el convencimiento de que debía respetar en lo máximo posible el texto original. Con leves modificaciones, la compañía se enfrentó a un texto difícil que, además, sustentaba un despropósito escénico que aún hoy le sigue fascinando, muy alejado de otros ejemplos del corpus del autor y que dibuja la figura de un gran genio literario.

En general, el trabajo se concibió como una oda al teatro, en mayúsculas. Para Homar el teatro es su centro vital, su «manera de pasearse por la vida». En este sentido, es su centro de gravedad y, por tanto, necesita de su compromiso para hacer patente cómo afecta a la vida y cómo, a su vez, se alimenta de ella. *Lo fingido verdadero* se suma a esta apología del teatro como verdad y como elemento socialmente importante que transporta al hombre a una realidad trascendente, y lo hace desde una dualidad que aúna lo espiritual y lo erótico.

La idea que vertebró el proceso fue la de aproximarse a la esencia del teatro, a los corrales, en los que la escenografía era mínima y donde el centro era el actor y sus palabras. Todas las decisiones se tomaron en esta dirección en connivencia con el equipo artístico, los actores y demás integrantes de la compañía. La palabra tomó el protagonismo y, como tal, requirió de un intenso trabajo liderado por Vicente Fuentes que necesitó de una viva implicación por parte de los siete actores, las siete actrices y el músico que conforman el elenco. Como ocurre con los grandes clásicos, la historia puede trasladarse a las tablas de muchas maneras; la presentación más minimalista escénicamente pero potente verbalmente fue la elegida, y cree que esta opción aporta una mayor intensidad y un mayor efectismo a lo que viven los personajes.

MARÍA BESANT tiene un papel poco frecuente, pero, a la vez, muy bonito. Es un personaje complicado con el que Lope introduce un elemento transformador: llega a Roma para voltear el alma y el pensamiento del protagonista, y lo hace a través del amor, de un amor puro y generoso que busca cambiar al otro para que consiga lo que desea. Encarnar a esta mujer que, como un oráculo, ve más allá de lo que ocurre fue una de las experiencias más enriquecedoras y complejas de su vida actoral, pues parte de un planteamiento vital que la lleva como actriz a un fuerte nivel de exposición ante el público, con el que construye su devenir. A lo largo del espectáculo, y a través de ella, lo fingido se convierte en verdadero, sobre todo en relación con el amor y con el cristianismo. Camila representa un amor limpio que incluso impregna al poder político, a Diocleciano, a quien transforma y hace entender que el valor de la vida de todos los hombres es similar, independientemente de su origen social. Como subraya PEDRAZA, el espectador ve ese amor puro, un amor que, pesar de no ser el que se espera en la literatura, es un amor real que se aleja de los tópicos literarios al uso. Y apunta HOMAR que no fue la idea primigenia, sino que surgió en el proceso de creación de la puesta en escena y gracias al trabajo y la visión de los propios actores.

ARTURO QUEREJETA llegó a *Lo fingido verdadero* desde un gran desconocimiento de la pieza, con recuerdos vagos sobre la atmósfera romana de la historia. Entregarse al trabajo de preparación y puesta en escena fue para él un camino apasionante, a pesar del miedo inicial. A nivel académico siempre ha existido la diatriba de si es una obra estructuralmente descompensada, si tiene realmente un hilo conductor, si es una obra shakespeariana que termina convirtiéndose en una pieza de costumbres tintada de un halo de comedia de santos, etc. Esa «descompensación» le llevó a pensar que, siendo Lope, su razón no puede ser

accidental. En la representación el actor siente que, después de una primera jornada ubicada en un horizonte sanguinolento de constante guerra, ese mundo acaba convirtiéndose en espectador de teatro en el papel de los romanos, observando cómo san Ginés le cuenta historias a alguien como él, que acaba de matar. Hay un vuelo poético detrás del cual está Lope y que, a su vez, plantea muchos problemas a la hora de montar la función, pues abre dos líneas que convergen: el poder transformador del teatro y el poder transformador del amor, un cambio que Ginés consigue en el amor con ayuda de Camila. De hecho, la dama ve el nuevo tiempo que está por llegar después de Diocleciano, que quiere que el pueblo avance y viva tranquilo bajo el amparo de un gobierno limpio y justo. El problema de Ginés es que se opone a los dioses, lo que desemboca en su muerte.

LOS PROBLEMAS DE LA REPRESENTACIÓN

MANUEL CANSECO abre el debate desde el público fijando su atención en los problemas métricos de los que adolece la propia comedia y que hacen que no sea una de las mejores creaciones de Lope. Ambos actores hablan de la «vida» dentro de la propia historia, de metateatro; sin embargo, a pesar de que cada escena se caracteriza por tener una métrica determinada, dicha variedad no se apreciaba en la representación. Canseco, en este sentido, echa en falta esas diferencias de tono entre las partes cómicas y las trágicas, por ejemplo, algo que da vida al texto y a la función. HOMAR no tiene tan claro que el resto del público lo viera de la misma manera, pues considera que sí cree que ha habido un arduo trabajo dirigido a encontrar esas diferentes intensidades, persiguiendo una dualidad entre teatro y verdad a partir de cambios escénicos, de una marcada polimetría consecuente con una búsqueda de la verdad en el propio artificio. Cuando el argumento se diluía enriquecían de más teatralidad a la representación, uniendo texto, hipertextualidad y música. La voluntad estaba, aunque no hayan conseguido ver materializadas del todo sus intenciones.

En la misma línea crítica, CANSECO confiesa un gran dolor al ver el trabajo que se ha hecho con el verso. Considera que como director del montaje y de la CNTC tiene una doble responsabilidad que le obliga a proteger la naturaleza métrica del texto, manteniendo las normas que la propia forma le impone. En su caso, percibió diferentes estilos de hacer el verso, muy distanciados entre los diferentes personajes. En este sentido, echó en falta unidad de verso en una compañía que

recoge actores que lo vienen trabajando intensamente desde la Joven. De nuevo, LLUÍS HOMAR se muestra en desacuerdo con esta opinión, pues considera que Vicente Fuentes ha hecho un gran trabajo como asesor. Es una tarea complicada, pues hay muchas maneras de entenderla y ninguna de unificar, y la función aún está en un proceso de búsqueda que poco a poco encontrará ese punto de unión. PEDRAZA apoya las palabras de Homar, pues en su caso sí apreció cómo se marcaba la teatralidad de la obra, sin caer en lo grotesco y dejando hablar a los actores, quienes la apuntalaban de manera muy sutil. Y el verso acompañaba, en su opinión, felizmente ese juego de intensidades, señalando como si fuera una partitura musical el ritmo sintáctico de las estrofas, definiendo, por ejemplo, la frontera entre las octavas reales y los romances.

QUEREJETA recuerda a Canseco su propia experiencia con el verso dentro de su andadura en la CNTC. Recuerda que en uno de los ensayos de *El médico de su honra* con Adolfo Marsillach utilizaron un vídeo de un montaje anterior del que copiaron algunas escenas, pero era un documento sin audio, pues tenían prohibido escuchar a los actores que lo hicieron y copiar los defectos a la hora de declamar. Es una anécdota que demuestra que el trabajo de verso ha sido una preocupación de la compañía desde hace muchos años, un trabajo riguroso, largo y complejo que los actores sufren en muchas ocasiones. Así, más que diferencias entre actores, pues todos surgen de una misma cantera, hay diferencias entre generaciones que comprenden con matices muy variados su responsabilidad con respecto al acto de la declamación, desde una consideración más orgánica hasta otra más artificiosa.

Toma de nuevo la palabra HOMAR para recordar el extremo respeto con el que se ha trabajado la versión de *Lo fingido verdadero*. Se ha mantenido en su mayor parte el texto lopesco; no se ha hecho una versión como tal, pero sí han recortado un centenar de versos teniendo en cuenta cómo sonaban en los ensayos y cómo la idea que transmitían no llegaba a entenderse. Se han dejado enamorar por la riqueza de la creación textual y, en consecuencia, han intentado intervenir en ella lo menos posible.

Y antes de cerrar este capítulo que recoge las dificultades surgidas tanto en el proceso de montaje como en la representación, PEDRAZA dirige la atención hacia el vestuario y la escenografía. El uso de prendas contemporáneas en unos casos, la aparición de armas anteriores en el tiempo en otros y el mantenimiento del verso clásico le impidió conectar totalmente con los personajes y entender del todo su localización dramática. HOMAR entiende que es difícil comprender esa falta de coherencia en el escenario, pero era necesaria para contribuir al desconcierto de

la rebelión que inicia la obra y, sobre todo, para hacer que los actores se sintieran cómodos dentro de la piel de sus personajes, impregnándolos de su propia manera de vestir y de ser.

ELEMENTOS POSMODERNOS EN *LO FINGIDO VERDADERO*

Una de las ASISTENTES parte de su experiencia en la representación de la noche anterior para señalar cómo ese juego con el verso antiguo y el carácter metateatral de la pieza hacen de ella un exponente de la modernidad. En su opinión, es fascinante lo intrincada que es y la cantidad de elementos duales que se suceden en el devenir argumental, un hecho que implica la máxima atención por parte de cada uno de los actores. De hecho, apunta PEDRAZA, tanto es así que podríamos estar hablando de una obra posmoderna, por ese interés por lo metateatral.

QUEREJETA ratifica el esfuerzo que realizan los actores, pues encarnan a personajes complejos a cuyas capas les ha supuesto mucho esfuerzo acceder. El encuentro entre Camila y Diocleciano evidencia estas dificultades, pues son un dúo que trasciende de su propia realidad para avistar los nuevos tiempos que están por venir. Desde un origen más humilde, las vidas de ambos personajes llegan al máximo nivel, convirtiéndose en un emperador y una asesora capaces de cambiar el rumbo de sus súbditos. Su unión ofrece algo generoso, poético, y eleva el mensaje o la sugerencia que el público debe escoger.

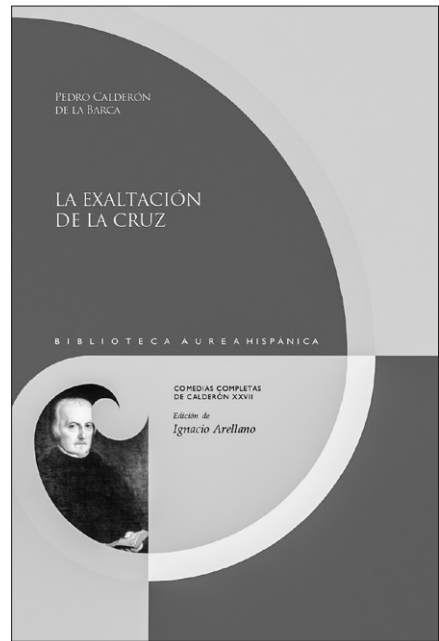
ALEXANDER SAMSON considera muy interesante el personaje de Fabio convertido en Ángel, una escena que obliga a buscar soluciones escénicas complejas cuya recepción puede no ser la adecuada para todos los espectadores. HOMAR se confiesa satisfecho con la solución encontrada después de la inquietud surgida a la hora de tomar decisiones definitivas en torno al reparto de papeles entre los actores, pues cuando Fabio se convierte en ángel es una actriz la que toma el relevo como tal. Mayorga ya aconsejó a Homar que dicho ángel podía seguir siendo Ginés, pues, sin aceptar su amor, organiza todo ese número como gran actor que busca su muerte para acabar de una manera gloriosa, sacrificándose y accediendo a su propio martirio. Finalmente se decidió mantener ese cambio de actor, con un resultado satisfactorio dentro de una iglesia destrozada, desacralizada, que ha dejado de tener vida y que cierra el círculo iniciado al comienzo.

CIERRE

Tras más de una hora de conversación, actores, filólogos, estudiantes y demás asistentes partieron con una serie de conclusiones en su mochila que no solo atañen a la representación de *Lo fingido verdadero*, sino que hablan de la propia idiosincrasia del teatro áureo, de sus grandezas y sus dificultades: la complejidad de la pieza, que demuestra sus altos requerimientos a actores y público por medio del verso, la construcción de los personajes y los espacios, etc.; las diferentes maneras de contemplar el espectáculo parejas a las soluciones técnicas que la compañía ha dado a las dificultades señaladas; y, en un sentido más amplio, la demostración de que el teatro clásico español aún tiene la capacidad de no dejar indiferente a ningún espectador, y de ahí su naturaleza de clásico. Desde hace unos años la CNTC ha aumentado su repertorio con la finalidad de ampliar el conocimiento que el gran público tiene del teatro del Siglo de Oro y, en este sentido, *Lo fingido verdadero*, con mayor o menor éxito dada su dificultad, es una buena muestra de ello, como quedó patente en el coloquio.

LIBROS EN ESCENA

Presentación de los últimos números
de la colección
«Comedias completas de Calderón
de la Barca»



Carlos Mata Induráin

GRISO. UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Orcid: 0000-0001-6579-5690

Una vez editados los autos sacramentales completos de Calderón de la Barca (en la colección con ese título de Edition Reichenberger), uno de los principales proyectos en los que está ocupado actualmente el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra consiste en la edición de las comedias completas del dramaturgo madrileño, también en ediciones críticas y anotadas, con sus correspondientes estudios preliminares. El proyecto está dirigido por el profesor Ignacio Arellano y los textos están siendo publicados en una serie propia

dentro de la Colección «Biblioteca Áurea Hispánica» de Iberoamericana / Vervuert.

En el marco de las *XLV Jornadas de teatro clásico de Almagro*, Carlos Mata Induráin, Secretario del GRISO, presentó los dos últimos volúmenes de esa serie de «Comedias completas de Calderón de la Barca». La presentación tuvo lugar el jueves 14 de julio, en una mesa dedicada a «Libros en escena» moderada por Mar Zubieta (Directora de Publicaciones de la Compañía Nacional de Teatro Clásico), en la que intervinieron también César Sánchez Ortiz (Director de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha) y Felipe B. Pedraza Jiménez (profesor de la Universidad de Castilla-La Mancha), quien presentó su libro *Calderón. El arte del teatro. Ensayos reunidos* (Cuenca, Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha, 2022).

El profesor Mata Induráin presentó los números 27 y 28 de la serie de comedias calderonianas, las ediciones críticas de *La exaltación de la cruz*, preparada por Ignacio Arellano¹, y de *Los empeños de un acaso*, a cargo de Manuel Galofaro². Ambos títulos son novedades aparecidas a lo largo de este año (Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2022).

La exaltación de la cruz elabora la leyenda del rescate de la cruz, cautivada por el rey persa Cosdroas y recuperada por el emperador Heraclio. Calderón recoge elementos de la leyenda áurea, y organiza los componentes de su obra según estructuras de conflictos binarios: dos hijos de Cosdroas (Menardes y Siroes) opuestos en todo; dos reyes, Cosdroas y Heraclio, pagano y cristiano, enfrentados en una guerra de matices religiosos; dos sabios, Anastasio y Zacarías, pagano y cristiano, que desarrollan un debate teológico, que conduce a la conversión de Anastasio. Añade otros elementos variados, algunos propios del género palatino, como los motivos amorosos en torno a Clodomira; otros, como los debates teológicos, cercanos al mundo del auto sacramental. Todo un conglomerado coherentemente dispuesto y brillantemente concebido para una puesta en escena espectacular, todo un ejemplo del dominio teatral de Calderón. Esta edición de Ignacio Arellano, basada en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de España, refleja por vez primera el texto más completo y auténtico de la obra.

¹ Pedro Calderón de la Barca, *La exaltación de la cruz*, edición crítica de Ignacio Arellano, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2022. ISBN 978-84-9192-260-5.

² Pedro Calderón de la Barca, *Los empeños de un acaso*, edición crítica de Manuel Galofaro, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2022. ISBN 978-84-9192-274-2.

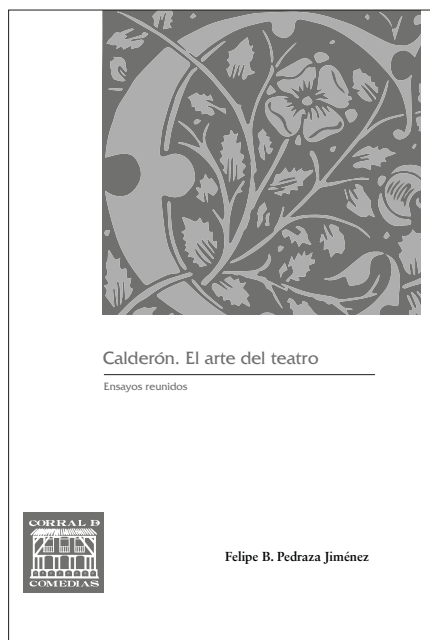
Por lo que respecta a *Los empeños de un acaso* (c. 1639), incluida en la *Sexta parte de comedias de Calderón de la Barca* (editada por Vera Tassis), es una comedia cómica de capa y espada. Trata de las rivalidades amorosas y las dificultades que encuentran galanes y damas para alcanzar su objetivo amoroso. Los personajes se ven sometidos a las vicisitudes de un destino caprichoso que provoca malentendidos y situaciones comprometidas, pero todo ello es tratado de manera cómica y resulta en un final feliz. El responsable de la edición, Manuel Galofaro, es profesor en el Departamento de Lenguas y Literaturas Romances de la Universidad de Hofstra en Nueva York.

Con posterioridad, pero dentro del año 2022, ha aparecido un nuevo número de la colección, el 29, *Mañanas de abril y mayo*, en edición crítica también de Ignacio Arellano³. Esta pieza es, sin duda, una de las más perfectas y divertidas comedias cómicas de Calderón. Supone a la vez un ejemplo arquetípico del género de capa y espada y un avance particularmente humorístico en el tratamiento del tema amoroso y de los personajes protagonistas que prefieren un «amor al uso», cómodo y cínico, sin platonismos ni fidelidades, que los lleva a enredarse en numerosas peripecias, equívocos y celos ocasionales que luego se deshacen al averiguarse la verdad, burlas que se vuelven contra sus agentes en un mecanismo de inversión de probada eficacia dramática. *Mañanas de abril y mayo* juega con situaciones y esquemas de vigencia universal: el deseo, el amor, la burla, el enredo engañoso, y muestra la extraordinaria habilidad del poeta para la construcción de una intriga que se desenvuelve con absoluta precisión y con un lenguaje poético de asombrosa armonía, tejiendo todos los hilos sin perder nunca el control, con una complejidad que convive con la claridad de modo admirable.

En la actualidad, hay en preparación varios tomos más de esta colección de «Comedias completas de Calderón de la Barca», algunos de los cuales irán apareciendo a lo largo de este año 2023.

³ Pedro Calderón de la Barca, *Mañanas de abril y mayo*, edición crítica de Ignacio Arellano, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2022. ISBN 978-84-9192- 318-3.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.:
*Calderón. El arte del teatro. Ensayos
reunidos*, Cuenca, Universidad de
Castilla-La Mancha, col. «Corral de
comedia», núm. 47, 2022.



Felipe B. Pedraza Jiménez

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

Orcid: 0000-0003-4550-5996

PRESENTACIÓN

Siempre es un placer presentar una nueva criatura. En este caso se trata de un conjunto de ensayos reunidos en torno a Calderón.

Mi gratitud al Servicio de Publicaciones, a su director, César Sánchez Ortiz, que nos acompaña en este acto, al Instituto Almagro, a mi universidad y a los muchos amigos y colegas que me permitieron y me animaron a escribir estos artículos

mediante sus invitaciones a colaborar en libros y revistas, dar conferencias, participar en congresos y jornadas... De manera muy especial al GRISO, el activísimo grupo de investigaciones áureas de la Universidad de Navarra, dirigido por el más notable calderonista de nuestros tiempos «y aun de los pasados», Ignacio Arellano. Carlos Induráin, que comparte mesa y pertenece a esta notabilísima institución, le transmitirá mi gratitud.

Los «responsables» de haber pergeñado estos artículos rondan la treintena. Algunos de ellos están con nosotros en estas Jornadas. Gracias a todos.

En los últimos tiempos, ya cerca del arrabal de senectud, he dedicado parte de mi tiempo a reunir en volumen, agrupados por materias, algunos de los ensayos que he ido publicando a lo largo de más de cuarenta años. He tenido suerte. A pesar de las dificultades que siempre surgen, la Biblioteca Nacional, a través del depósito legal, guarda ya en sus anaqueles once volúmenes de este tipo en torno a Lope de Vega (3), Rojas Zorrilla (2), Enríquez Gómez (2), Cervantes (1), Tirso de Molina (1), y otras cuestiones literarias relativas a varios ingenios: autores y obras centrales del Siglo de Oro (1) y «sexo, poder y justicia en la comedia española» (1).

Un querido y admirado amigo, que también está con nosotros en estas Jornadas, me comentó en el acuse de recibo de uno de estos volúmenes que «no era una mala estrategia». Pero, en mi caso, no se trata tanto de una estrategia, siempre legítima, para la difusión de lo que he creído averiguar en mis indagaciones, sino de un gusto. Al preparar estas colectáneas, me he enfrentado a la ardua tarea de corregir, homologar formalmente los diversos artículos y conformar los volúmenes por el placer de releerlos y verlos impresos.

Como explico en el prólogo de este volumen, mi relación con Calderón es la «historia de una vieja amistad». Porque una de mis primeras pasiones literarias, probablemente la primera, fue Calderón. El deslumbramiento mayor llegó cuando, en primero o segundo de bachillerato (11-12 años), encontré —creo que en uno de aquellos extraños libros de Formación del Espíritu Nacional, lujosamente editados— el primer monólogo de Segismundo: «¡Ay, mísero de mí...!». Aunque entonces no lo formulara así, creo que me fascinó la rotunda, impresionante construcción del parlamento: las décimas (que todavía no sabía que eran décimas), la diseminación-recolección (que no podía imaginar que pudiera conocerse con tan pintoresco nombre); pero, sobre todo, me conmovió la intensa pasión del personaje, su encolerizada rebeldía frente a las muchas opresiones que cercan al individuo: «¿Y teniendo yo más alma,/ tengo menos libertad?». Estos versos, declamados a voz

en grito, fueron el cauce en octosílabos de mis protestas adolescentes, lo que no dejaba de provocar una notable perplejidad en mis padres.

Al llegar a cuarto de bachillerato (14 años), impulsé la creación de un grupo de teatro en aquel curioso, llamativo y para mí excelente colegio del Pilar de las Viviendas de la Seat, en Barcelona.

En ese curso me dio clase don Teodoro Villarreal, un hombre bueno, razonable y generoso, buen conocedor de la literatura, que se avino a organizar y dirigir a sus alumnos para que representaran algunas piezas teatrales. Enseguida logré que el incipiente grupo accediera a abordar *La vida es sueño*, que adapté y protagonicé.

En aquella edad florida (15-16) trabajaba por la mañana (en un bar como camarero, y más tarde, en una fábrica de licores como chupatintas) y cursaba bachillerato superior por la tarde-noche. Entre una y otra actividad, leía y recitaba a Calderón.

En 1970, gracias a una beca-salario, inicié los estudios del último Preu en el instituto Emperador Carlos, y primero de Arte Dramático en el viejo caserón de la calle Elisabeth, que acogía al Instituto del Teatro. En aquellos años del tardo-franquismo, ser tan empedernidamente calderoniano era una actividad de riesgo. Mis compañeros de clase no miraban con simpatía esta cordial conexión mía con el arte de don Pedro. Creían, sin duda, que *La hija del aire* o *La dama duende* la había escrito el dictador o alguno de sus acólitos.

Calderón me ha acompañado toda la vida. Azares académicos determinaron que mis primeros pasos en el currículum y como publicista estuvieran dedicados a otro de los grandes genios de nuestra literatura: Lope de Vega. Mi pasión por el maestro y el discípulo se han mantenido a lo largo del tiempo.

En 1981 presenté una ponencia al *Congreso internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro*, que organizó Luciano García Lorenzo y en el que hicimos nuestras primeras armas muchos de los que más tarde nos encontraríamos en estas Jornadas almagrañas, en congresos, simposios, revistas y publicaciones varias.

Desde la edición de aquel primer artículo calderoniano han pasado cuarenta años de irregular dedicación al arte de don Pedro. Yo he sido en este campo un fijo discontinuo.

Con ocasión del IV centenario de su nacimiento, puse el mayor empeño en contribuir a la efeméride, y formé parte de una comisión oficiosa que creamos a tal fin Luciano García Lorenzo, José María Díez Borque, Ignacio Arellano y yo. Fue la oportunidad de volver sobre Calderón, no solo como impenitente rememorador de sus textos, sino como analista de su creación.

Hace unos meses, recibí el mensaje más sorprendente, inverosímil y gratificante de toda mi carrera. Esa plataforma informática llamada Academia, que pretende cobrarnos por certificar quién nos cita en el ancho mundo, me comunicó que había sido mencionado por Pedro Calderón de la Barca (¡!). Amor con amor se paga.

A pesar de esta insólita referencia internáutica y de la intensa actividad centenaria, confieso que soy más calderoniano que calderonista: más lector entusiasta que especialista académico.

En el volumen que ahora presento se recogen veintitrés artículos (cuatro, de carácter divulgativo y escasa extensión). Dejo fuera otros tres que tratan de sus relaciones con otros autores y que se han publicado recientemente en otros números de esta misma colección.

He agrupado los veintitrés que ahora se vuelven a publicar en seis secciones. Se abre con unas propuestas de interpretación y comentario de algunas obras maestras (*La vida es sueño*, *El pintor de su deshonra*, *Los cabellos de Absalón...*); siguen unas notas sobre la técnica y la arquitectura dramática y la mezcla de lo trágico y lo cómico en las piezas amatorias; un capítulo en tres jornadas sobre una interesante «fiesta real» escrita en colaboración con Rojas Zorrilla y Antonio Coello: *El jardín de Falerina*; apuntes sobre la vida en la escena (en su tiempo y en el nuestro); unas apostillas *de vita et moribus* (relación con Toledo, sentimiento fraternal, religiosidad...), y algunos papeles efímeros y circunstanciales.

Es un testimonio de mi sostenida aunque intermitente dedicación académica a Calderón.

Para mí es un placer ver mis análisis calderonianos formando volumen. ¡Ojalá alguien más participe de esta sensación!

Muchas gracias.

GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael y GARCÍA GONZÁLEZ, Almudena (eds.): *El Siglo de Oro ibérico: Portugal y el teatro clásico español. XLIV Jornadas de teatro clásico (Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 2021)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2022.



Irene G. Escudero

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

El volumen 48 de la Colección Corral de Comedias es el correspondiente a las XLIV Jornadas de teatro clásico de Almagro, las cuales se desarrollaron en un año especialmente difícil para el mundo de la cultura, como fue el pasado 2021. No obstante, los tres días de Jornadas se desarrollaron dentro de una «normalidad controlada», dedicando a Portugal, país invitado del Festival Internacional de teatro clásico de Almagro, el foco de su interés. Las palabras preliminares de su director, Rafael González Cañal, dejan constancia de las circunstancias adversas en las que se vio envuelto el desarrollo de las Jornadas, aunque este hecho no desempeñó un

papel negativo en las relaciones entre los participantes que, aunque no fueron tan numerosos como en otras ocasiones, sí fueron vínculos más estrechos y fructíferos. Los temas a tratar en esta ocasión fueron: los dramaturgos lusos que escribieron comedias en castellano y asuntos portugueses en la comedia española del Siglo de Oro.

En estas actas, que fueron presentadas en las sesiones de las Jornadas del año 2022, se recogen las aportaciones de los ponentes más destacados en dos apartados: uno dedicado al análisis de los grandes autores frente a la materia portuguesa y, en segundo lugar, a los dramaturgos y dramaturgas portuguesas. Además, en este volumen se incluyen dos crónicas de los coloquios que tuvieron lugar en este enclave del teatro clásico español, así como la presentación de las publicaciones más destacadas en estos temas de los años 2020 y 2021, en el apartado denominado *Libros a escena*.

La primera sección, *Los grandes autores y la materia portuguesa* consta de cinco trabajos. El primero que conforma este apartado es el de Ignacio Arellano. Bajo el título «Acudamos a lo eterno: *El príncipe constante de Calderón*, y los caminos del desencanto», Arellano hace una interesante reflexión acerca de la aparente sencillez argumental de la comedia calderoniana y lo que luego sus receptores, especialmente la crítica, han llegado a observar adventiciamente. Por su parte María Rosa Álvarez Sellers aborda el tema de los mensajes encriptados en torno a la restauración portuguesa en *La tragedia del duque de Berganza* y en *Obrar bien en la privanza* para un acercamiento al canon teatral ibérico que, según la estudiosa, no se debe entender tan solo como un teatro sustentado únicamente por el empleo de una misma lengua. A continuación, encontramos el trabajo de Francisco Florit Durán que versa sobre la importancia de Portugal en el espacio escénico del teatro de Tirso de Molina y en el que el estudioso matiza la lusofilia tradicionalmente atribuida al dramaturgo mercedario. Seguidamente, la ponencia de Francisco Domínguez Matito realiza un acercamiento a las leyendas sobre doña Inés de Castro a través de la pieza *Reinar después de morir*, reflexionando sobre la taxonomía de tragedia en este caso concreto del repertorio de Vélez de Guevara. Por su parte, Juan Matas Caballero, para concluir esta primera sección, nos acerca a la materia portuguesa en una comedia en colaboración de Vélez, Coello y Rojas Zorrilla como es *También la afrenta es veneno*, en la que la historia de Portugal se adentra en los escenarios españoles, a través del filtro del ingenio de los tres dramaturgos.

Dramaturgos y dramaturgas portuguesas es el título de la segunda sección que conforma este volumen. En ella encontramos los trabajos de David Felipe Arranz, Katerina Vaiopoulos, Elena Muñoz Rodríguez y Antía Tacón García. David Felipe

Arranz nos ofrece una interesante revisión de algunas piezas breves del teatro de Gil Vicente como como son los autos y las farsas, así como de autores, personajes y otras expresiones artísticas. Los trabajos de Katerina Vaiopoulos y Elena Muñoz Rodríguez nos presentan una serie de valiosas consideraciones acerca de las diferentes monarquías portuguesas en las obras de Juan Matos Fragoso (*Ver y creer, el Rey don Pedro de Portugal y doña Inés de Castro*) y en el teatro de Jacinto Cordeiro. Para finalizar esta sección, nos encontramos con el trabajo de Antía Tacón García que nos acerca al universo de las dramaturgas portuguesas, desde Ángela de Acevedo hasta Joana Teodora de Sousa y sus aportaciones a la comedia nueva.

El volumen nos ofrece un tercer apartado en el que se recogen dos crónicas sobre los coloquios que tuvieron lugar los días 13 y 15 de julio de 2021, respectivamente. El primero de ellos trata sobre los montajes de la obra *Reinar después de morir* de Vélez de Guevara. En él intervinieron Ignacio García, director del Festival de Almagro, quien dirigió, en una primera presentación, a las actrices Lara Grube y Rita Barber, y al actor Juan Carlos, los tres actores de la versión española, y a Ana Cris, actriz de la versión lusa, en la representación de diversos fragmentos de la pieza. A continuación, tuvo lugar el coloquio en el que se dialogó, entre asistentes, actores y director, acerca del origen de las escenas y su relación con los montajes español y portugués; de las similitudes y la importancia de la música en ambos montajes, así como de las diferencias encontradas por el elenco en las recepciones de sendas propuestas.

El segundo coloquio, presentado por Felipe Pedraza, se centró en la representación que se vería esa misma noche de *El príncipe constante*, de Calderón de la Barca, llevada a las tablas por la Compañía Nacional de Teatro Clásico. A esa cita asistieron Xavier Albertí, director de escena, actor, gestor teatral, compositor y actual director artístico del Teatro Nacional de Cataluña; Lluís Homar, gran actor y, en ese momento director de la CNTC, y Beatriz Argüello, actriz que ha trabajado con los mejores directores en montajes como *La Numancia*, *El castigo sin venganza* o *El caballero de Olmedo*. Durante el debate se abordaron temas como el origen de esta propuesta, la elección del título, la concepción del montaje o la construcción de los personajes protagonistas. Después de la participación de los invitados, tuvo lugar un largo y fructífero coloquio entre los integrantes de la compañía y los asistentes, sirviendo de inmejorable prólogo al espectáculo que más tarde iban a disfrutar en el Hospital de San Juan.

Para terminar este volumen, tenemos la sección *Libros a escena* en la que se pueden leer las reseñas de los tres libros presentados en las Jornadas. El primero

de ellos lo introduce su coeditora, junto con Rafael González Cañal, Almudena García, pues se trata de las actas resultantes de las Jornadas del año 2020: *La mujer, protagonista del teatro español del Siglo de Oro*. El segundo libro presentado es el titulado *Catálogo razonado de las obras de Juan Matos Frago*, a cargo de su autora Katerina Vaiopoulos, de la Universidad de Udine, Italia, en el que se detallan una relación de las publicaciones del dramaturgo de origen portugués. Para finalizar, encontramos la reseña del libro de Ignacio Amestoy, *Lope y sus Doroteas o Cuando Lope quiere, quiere*, que presentó junto a la directora escénica, Ainhoa Amestoy, la mañana del 14 de julio. Es una edición del espectáculo del mismo nombre que fue felizmente representado ese mismo año dentro de la programación oficial del Festival de Almagro.

Con este nuevo volumen, el número 48 ya de la Colección Corral de Comedias, desde el Instituto Almagro de teatro clásico y el Servicio de Publicaciones de la UCLM, se presenta una amplia muestra de trabajos especializados en las relaciones hispano-lusas, en cuanto al teatro se refiere, siendo un tema de capital importancia para comprender aspectos clave de nuestro teatro áureo, y que será, sin duda, del interés de investigadores, profesionales de las artes escénicas y aficionados al teatro clásico en general.

ÍNDICE

RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL	
Palabras preliminares	7

Programa	12
----------------	----

Calderón en Europa

FAUSTA ANTONUCCI	
Calderón en Italia, desde el siglo XVII hasta hoy	17

SANTIAGO FERNÁNDEZ MOSQUERA	
La representación de <i>El gran teatro del mundo</i> de Calderón en Eisedeln (Suiza)	39

IRENE PACHECO	
<i>Dame Kobold</i> de Hugo von Hofmannsthal o <i>La dama duende</i> alemana que aplaude el siglo XXI	67

JUAN MANUEL ESCUDERO BAZTÁN	
Hitos relevantes de la presencia de Calderón en la literatura francesa del siglo XX	83

DUNCAN WHEELER	
Calderón y <i>La vida es sueño</i> en la Gran Bretaña del siglo XXI Una cuestión de estado (y el estado de la cuestión)	107

SERGIO ADILLO RUFO	
Calderón tras la estela de Grotowski: el teatro ritual después de <i>El príncipe constante</i> del Teatro Laboratorio	127

Calderón en América

ESTHER FERNÁNDEZ	
Calderón en la escena estadounidense del último siglo	145

CARMEN SANTANA BUSTAMANTE
Crónica del coloquio sobre el montaje de *La vida es sueño*
de Calderón de la Barca, dirigida por Mariano de Paco Serrano 159

JÉSSICA CASTRO RIVAS
Calderón sobre los escenarios de América Latina 165

IRENE G. ESCUDERO
Crónica de la ponencia de Macarena Baeza:
La vida es sueño: versión musical. Teatro la Calderona (Chile) 187

Crónicas de los coloquios

ÓSCAR GARCÍA FERNÁNDEZ
Crónica del Coloquio *La Compañía Nacional de Teatro Clásico*
en el extranjero: La voz de nuestros clásicos 195

ALBERTO GUTIÉRREZ GIL
Crónica del coloquio sobre la representación de *Lo fingido verdadero*,
de Lope de Vega, por la CNTC (2022) 207

Libros en escena

IRENE G. ESCUDERO
El Siglo de Oro ibérico: Portugal y el teatro clásico español 215

CARLOS MATA INDURÁIN
Presentación de los últimos números de la colección
«Comedias completas de Calderón de la Barca» 221

FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ
Presentación de *Calderón. El arte del teatro. Ensayos reunidos* 225



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha
