



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro
ISSN: 2328-1308
revistahipogrifo@gmail.com
Instituto de Estudios Auriseculares
España

1981, el centenario en que el teatro volvió a Calderón

Adillo Rufo, Sergio

1981, el centenario en que el teatro volvió a Calderón
Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro, vol. 7, núm. 1, 2019
Instituto de Estudios Auriseculares, España
Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517560693039>
DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2019.07.01.40>

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 3.0 Internacional.

1981, el centenario en que el teatro volvió a Calderón

1981, the Centenary in which the Field of Theatre Returned to Calderón

Sergio Adillo Rufo

Universidad Antonio de Nebrija, España

sergio.adillo@yahoo.es

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2019.07.01.40>

Redalyc: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=51756093039>

Recepción: 11 Octubre 2018

Aprobación: 08 Marzo 2019

RESUMEN:

Desde los años sesenta la presencia del teatro de Calderón de la Barca en los escenarios españoles fue mínima, casi anecdótica comparada con los datos del Primer Franquismo. Por eso sorprende que en 1981, coincidiendo con la celebración del tricentenario de la muerte del dramaturgo, pudieran verse en España más de dos docenas de espectáculos basados en sus obras, y merece la pena explicar este nuevo posicionamiento del campo del teatro con respecto al repertorio áureo. Este artículo repasa algunos de los montajes más significativos de dicha temporada y trata de extraer conclusiones sobre la rehabilitación escénica del poeta madrileño.

PALABRAS CLAVE: Calderón de la Barca, teatro contemporáneo, Transición, Sociología de la Cultura, canon literario, construcción nacional.

ABSTRACT:

From the 60' the presence of Calderón de la Barca's theatre onstage in Spain was minimal, even anecdotal compared with the first period of Franco's dictatorship. Surprisingly in 1981, however, coinciding with the celebration of the tercentenary of the playwright's death, more than two dozens of shows based on his plays were performed in Spain. It is therefore worthwhile explaining this new alignment of the field of theatre regarding the Golden Age repertoire. This paper goes through some of the most important productions and aims to get to conclusions about the stage restauration of Calderón's works.

KEYWORDS: Calderón de la Barca, Contemporary theatre, Transition to democracy in Spain, Sociology of Culture, Literary canon, Nation building.

Desde los años sesenta la presencia del teatro de Calderón de la Barca en los escenarios españoles fue mínima, casi anecdótica comparada con los datos del Primer Franquismo¹. Por eso sorprende que en 1981, coincidiendo con la celebración del tricentenario de la muerte del dramaturgo, pudieran verse en España más de dos docenas de espectáculos basados en sus obras², y merece la pena explicar este nuevo posicionamiento del campo del teatro³ con respecto al repertorio áureo. En las páginas que siguen recordaré algunos de los montajes más significativos de esa temporada y trataré de extraer conclusiones sobre la rehabilitación escénica del poeta madrileño.

Un repaso a la cartelera de 1981 nos muestra cómo la Transición no solo operó como tal en el campo del poder, sino también en el de la cultura, y por consiguiente en el ámbito de las artes performativas. De ahí que en los programas de mano de los títulos calderonianos que pudieron ver los espectadores de principios de los ochenta convivieran los nombres de artistas que habían crecido al amparo de los Teatros Nacionales del Franquismo y una nueva generación de creadores, muchos procedentes del teatro independiente.

A José Luis Alonso se le debe el que la crítica reconoció como el espectáculo más acertado de cuantos se representaron en dicho homenaje a Calderón, *El galán fantasma*⁴, en cartel en el Teatro Español durante trece semanas en la primavera de 1981. Caminando sobre seguro al recordar el éxito que había obtenido en 1966 en la Sala de la Princesa con *La dama duende*, la pareja tradicional de esta comedia⁵, el antiguo director del Teatro Nacional ofrecía ahora un perfecto ejemplo de *pièce bien faite* donde el ritmo trepidante de



comedia de enredo no estaba reñido con el refinamiento estético, y ante todo se propuso recuperar una parcela del repertorio de nuestro autor radicalmente diferente del que había canonizado el Primer Franquismo y que por su carácter ligero y amable no daba pie a interpretaciones partidistas desde uno u otro bando. Por eso coincidieron en el estreno el expresidente del Gobierno Adolfo Suárez y Tierno Galván Pacto, el alcalde de Madrid, escenificando la unión de la izquierda y la derecha del campo político de la Transición en su reverencia a un Calderón despreocupado y sin connotaciones ideológicas.

En efecto, José Luis Alonso aseguró en una entrevista que este montaje «quiere en todo momento afeitar las barbas de Calderón», profundizar en esta faceta más lúdica, y fue este aspecto el que destacó la crítica de entonces:

Este Galán fantasma nos resucita a Calderón, lejos del solemne y enarcado de cejas al que estábamos acostumbrados⁶.

«Ya era hora». La hora del tricentenario nada menos. Podría argüirse que para la culta efemérides pudo haberse elegido una obra más conceptual y definitoria de don Pedro. Yo encuentro más operativo lo que se ha hecho: acudir al centón de comedias de enredo y capa espada, que tanta popularidad le dieran en su tiempo, para elegir una poco conocida, conectable con el público actual. [...] Si el homenaje tiene menos trascendencia alcanza sin duda mayor penetración⁷.

En efecto, si por un lado podía achacársele a este montaje su falta de riesgo, no es menos cierto que por la vía del costumbrismo era más fácil llegar a los espectadores españoles, prevenidos contra el repertorio calderoniano más serio. Hasta un intelectual tan iconoclasta como Francisco Umbral reconoció, no sin una buena dosis de cáustica ironía, que el espectáculo era impecable y que, a diferencia de otras parcelas de la producción de nuestro autor, este texto no había perdido actualidad:

Telón final. La función ha terminado. La cómica es deliciosa, el director es exquisito, los atrezzistas son minuciosos. El vodevil barroco es como una concesión que nos hace el grave autor del XVII, aurificado en su Siglo de Oro, para que no todo sea auto sacramental. No. Su vigencia y su verdad son el vodevil. Porque el vodevil está entre nosotros⁸.

Pero en el artículo de Umbral el elogio hacia este *Galán fantasma* se volvía crítica contra la tradición calderoniana heredada de la dictadura, una línea en la cual debe enmarcarse la reposición del auto sacramental *La cena del rey Baltasar*. Tamayo y la compañía Lope de Vega, con un elenco renovado, regresaban con el mismo montaje que habían estrenado en 1953 como homenaje de España al papa Pío XII en Roma, pero esta vez en el altar de la Real Basílica de San Francisco el Grande de Madrid, para desembarcar más tarde en el Teatro Romano de Mérida y en distintas iglesias y catedrales del territorio español. El espectáculo de Tamayo, al igual que sus versiones anteriores de *El gran teatro del mundo*, *El pleito matrimonial...*, *A María, el corazón o Los encantos de la culpa*, seguía caracterizándose por su barroquismo y su grandiosidad (con coral y ballet clásico incluidos), pero la crítica progresista coincidió en señalar que su fórmula ya había quedado desfasada:

Tamayo ha reconstruido su antigua dirección de *La cena del rey Baltasar*, pero lo que entonces fue moderno, hoy es irremediablemente antiguo. Entonces eran otros tiempos, otro teatro; casi otro país. Había entonces una grandilocuencia, un subrayado de los valores espirituales —de ciertos valores espirituales— que representaba lo que se llamó Nacionalcatolicismo. [...] El texto aburre⁹.

Parece ser que la asistencia de público tampoco fue tan masiva como hubieran deseado los productores, quizás debido al elevado precio de las entradas o acaso porque en el nuevo contexto de libertades semejante acto de propaganda católica había perdido el poder de convocatoria masiva que tuvo veinte años antes. La pervivencia de la estética (y la ética) de Tamayo explicaría el rechazo visceral que hacia Calderón sentían intelectuales como Francisco Umbral, quien se manifestó contra el sinsentido de un rito cultural que por su forma y su contenido se había quedado anclado en un pasado del cual él y otros como él renegaban:

Cuando, en el mes de mayo, se montó *La cena del rey Baltasar*, en San Francisco el Grande, aquí, en Madrid, me quedé en casa porque el rollo me parecía redundante. Poner a Calderón en una iglesia, aunque sea histórico, es como poner a Arniches en La Corrala. Montaje sobre montaje. Calderón y Lope se lo montaban así. Por eso son el Siglo de Oro. Nosotros solo somos calderilla¹⁰.



Aunque con una propuesta muy diferente, más vanguardista que pretendida-mente arqueológica, tampoco despertó el entusiasmo del público ni de la crítica *El gran teatro del mundo* dirigido por Santiago Paredes y presentado en el Centro Cultural de la Villa en marzo:

Vivimos unos tiempos de penuria en los que la teoría crece y crece, la ideación asciende; la práctica disminuye y la echa por tierra. Es la aventura de este Gran teatro del mundo. A la hora de ver y escuchar nos encontramos que falla lo esencial y lo accesorio. Nadie sabe decir los versos de Calderón [...]. La partitura de Miguel Roa —resonancias de Falla— no concuerda entre la altisonancia de lo grabado y el apagado eco de un piano tocado dentro. Los figurines resultan remedio de cómic: sin más imaginación, a veces con detalles ridículos —el triángulo de neón en la cabeza del Autor—; el movimiento del decorado vivo —un grupo de expresión corporal enfundado en largas mangas: como blancos calcetines en acción— es pobre y, al mismo tiempo, entorpece la acción de los actores¹¹.

Habida cuenta del escaso resultado artístico de este intento de modernización del auto sacramental, la polémica sobre la política de subvenciones a las iniciativas privadas estaba servida:

Subvencionado todo ello por la Dirección General de Teatro y Música, ayudado por el Ayuntamiento de Madrid, nos encontramos otra vez con este problema: no hay un discernimiento, un examen serio de los proyectos y de sus resultados¹².

La misma polémica se produjo en torno a las producciones de los teatros institucionales cuando los resultados tampoco estuvieron a la altura de las expectativas, como ocurrió con *La hija del aire* que Lluís Pasqual (1951-) dirigió para el Centro Dramático Nacional. El giro con respecto al tratamiento que se le había dado a la concepción del Teatro Nacional en el Franquismo parecía considerable, empezando por la elección de una serie de nombres que años antes probablemente no se hubieran imaginado a sí mismos acercándose a Calderón, como el jovencísimo director catalán Lluís Pasqual y su más fiel colaborador, el escenógrafo y figurinista Fabià Puigserver (1938-1991), ambos miembros fundadores del Teatre Lliure de Barcelona, o los actores Ana Belén (1951-) y Francisco Ágora, que procedían del Teatro Estudio de Madrid, el Teatro Experimental Independiente y el Teatro Estable Castellano. También era llamativa la elección del texto, una tragedia sobre el poder que no se montaba en nuestro país desde tiempos de María Guerrero. Como podía suponerse, dados los prejuicios ideológicos que los artistas de su generación tenían acerca de Calderón (y más aún en Cataluña), el director reconoció que llegó a esta obra guiado por la veneración que se le profesaba en Centroeuropa y por las concomitancias que presenta con las tragedias de Shakespeare:

Calderón es uno de los autores más estudiados y continúa siendo un gran desconocido, tal vez más desconocido para los habitantes de esta tierra que para los extranjeros, que para los alemanes, por ejemplo. *La hija del aire* era una obra que entusiasmaba a Goethe, que releía Wagner... Yo, de verdad, creo que a Calderón nos lo han vendido fatal; como el representante de la Contrarreforma y como el detentador de unos poderes determinados, y todo eso es una verdad a medias. [...] *La hija del aire*, por ejemplo, que es el contramolde de *La vida es sueño*, nos ofrece un Calderón despiadado, irónico, cruel, que en *La vida...* nos plantea un camino del conocimiento a través de la reflexión, un poco paralelo a lo que hace Shakespeare con *Hamlet* y, en cambio, en *La hija...* hay una incursión de Calderón por el camino del mal tan potente como el que Shakespeare pueda hacer a través de *Macbeth*, lo que pasa es que los ingleses han sabido guardar la tradición y saben hacer marketing, saben exportarlo, aparte, claro, de la grandeza inimitable de Shakespeare. Pero creo que *La hija...* nada tiene que envidiar a las grandes tragedias de Shakespeare. Calderón es un dramaturgo de una habilidad extraordinaria. Cuando entra en ese camino del mal lo hace con todas sus trampas, y así, cuando tiene que hablar de unos sentimientos que chocan con su época, con la Inquisición y con la censura, se inventa que La hija... se desarrollaba en un país pagano y entonces ahí se lo podía permitir todo. Es un hombre de teatro con tal habilidad que me parece absolutamente increíble, de una desfachatez enorme, que haya escrito *La hija del aire*¹³.

Con estos ingredientes se sentaban las bases para el doble proceso de «contraideologización» y «reteatralización» —en términos de Ruiz Ramón, el adaptador de la pieza— operado a principios de los ochenta en la relectura de las obras del escritor madrileño en particular y del teatro clásico español en general¹⁴, pero el resultado no acabó de cuajar por la falta de entendimiento entre el equipo artístico y el material de partida. Haro Tecglen señaló que esta *Hija del aire* pecaba de lo contrario que *La cena del rey Baltasar* de Tamayo: el repudio absoluto de la tradición:

Estamos, seguramente, dentro también de esta cuestión tan debatida y tan no resuelta de los clásicos tal como se les considera en España en estos momentos: como un pretexto. Pre-texto. Con lo cual aparece la contradicción entre lo que se considera como homenaje a Calderón, dentro de esta pasión que nos invade por el aniversario de su muerte, y su utilización para otros fines. [...] Tal como se desarrolla esta historia contada por Ruiz Ramón y Lluís Pasqual, no parecen ni siquiera sobrevivir los valores abstractos, que apenas aparecen citados: la ambición, la lucha por el poder, la tiranía, la fuerza del destino. O incluso la condición de la mujer. El caso de Semíramis no le importa a nadie: asistimos a él sin conmovernos. No necesitábamos que nos lo contasen y, poco a poco, nos vamos distrajendo de lo que pasa en el escenario: es una historia ajena¹⁵.

En otros países de nuestra civilización —es decir, que tienen un acervo clásico de literatura y de literatura dramática, con una o varias escuelas de decir el verso, con una escuela donde se explican los clásicos y unos teatros donde se representan como fueron escritos, y otros de experimentación o de vanguardia donde los directores y los actores trabajan sobre ellos para obtener un nuevo partido de lo que escribieron— son problemas que no existen ni se plantean. [...] Nuestra forma de gestionar el teatro, los clásicos, Calderón, el verso, las adaptaciones procede, en cambio, del caos. De una amnesia colectiva, de un afán por la novedad absoluta, de una sensación de nuevos ricos de nuestra propia libertad: de que todo nos lo podemos permitir, de que nada nos está vedado. Lo cual solo se consigue destruyendo lo anterior¹⁶.

Sin embargo, no opino que se tratase tanto de falta de respeto hacia la tradición como de poca familiaridad con ella. La dramaturgia del Barroco todavía resultaba algo muy ajeno para esta nueva generación de creadores, y de ahí que en el trabajo dramatúrgico Lluís Pasqual recurriese a la ayuda de un historiador del teatro tan insigne como Ruiz Ramón. Pero precisamente por eso sorprenden, primero, el desaprovechamiento del potencial del texto para abordar un tema tan candente como la ambición de poder y, segundo, la negativa de los responsables del espectáculo a enfrentarse al contradictorio y rico material que les brindaba Calderón.

Francisco Umbral no dudó en culpar de este intento fallido a Calderón, identificándolo a él y a la España de su tiempo con los valores que le habían atribuido la Falange y el Nacionalcatolicismo, unos valores que según Umbral son inherentes a las propias obras de nuestro autor, las cuales se resistirían a cualquier tentativa de relectura ideológica progresista, abocándola al fracaso:

Quiero reflexionar sobre Ana [Belén], porque me parece que su inadecuación a Semíramis (una Evita Perón de los sirios) es la inadecuación de varias generaciones jóvenes españolas frente a la estética dominante, que es también, con permiso de Sartre, la de la clase dominante: confusas referencias a un pasado sangriento que llaman «Occidente».

Por donde no pasa ya la juventud, o lo que no pasa ya por el irónico cedazo de nuestras juventudes, es la circunferencia antropocéntrica, la rueda de molino teológico/imperial con que el cura Calderón daba de comulgar a la España del XVII, por más que Lluís Pasqual y Ruiz Ramón ahora le encuentren progre. Según las sofemases últimas que ha encargado/divulgado este periódico, la juventud vota izquierda o pasa. Los calderonianos de hoy, restándole a su machihembrado teatral veinte minutos finales, lo han dejado en obra abierta (modernidad), impidiéndole al autor sacramental del Imperio completar la circunferencia de las esferas, la restauración de la autoridad y el Bien convencional, la armonía del antropocentrismo ágrafo/barroco que ignoraba a Galileo, a Newton, a Marx, a Einstein, a Copérnico. (El hecho de que muchos de estos nombres sean posteriores a Calderón, no justifica que los ignorase: el genio tiene que contar lo que viene.) Ya Machado/Mairena se burla de Calderón con lo del oro cano por la plata. Oros de Corpus Christi que el clásico nos exhibe anacrónicamente, entre sirios y habsburgos, utilizando el pasado o el futuro, como siempre se ha hecho en literatura, para metaforizar el presente: y el presente eclesiástico/fáctico de Calderón, que es nuestro pasado contrarreformista, no cabe en la anatomía débil, lábil, frágil, inconsútil, de Ana Belén (la amo, la amo).

Los clásicos son intratables, no por el verso o la prosa, sino por el mensaje. El choque de la formidable y espantosa máquina calderoniana con la muchacha/metáfora de ahora mismo nos da el rechazo sociológico frente a la derecha barroca¹⁷.

Para Umbral, Ana Belén, «la sonrisa del PCE», no podía vehicular el «mensaje» de Calderón, «autor sacramental del Imperio», y sin embargo su elección como protagonista no dejaba de ser una inteligente maniobra de contraideologización de nuestros clásicos propiciada desde las instancias políticas en alianza con las instancias culturales. En un momento en el que nuestro país necesitaba revisitar con una nueva mirada su propio pasado para reconstruir su identidad, este espectáculo, producido por el organismo teatral más cercano al Gobierno, constituyó una muestra del pacto entre el campo político —dentro del cual aún ocupaban posiciones dominantes numerosos agentes del Franquismo reconvertidos en demócratas— y el campo teatral —a cuya cúspide ascendió rápidamente esta savia nueva venida del teatro independiente, que hasta hacía



poco había hecho su bandera de una férrea oposición al poder—, de modo que poco después, en 1983, el capital simbólico¹⁸ de este montaje clásico le valdría a Pasqual (sin menoscabo de su brillante trayectoria en el Lliure) el salto a Madrid y su nombramiento como director del CDN.

Mejor fortuna corrió el último de la nómina de títulos con que los teatros públicos contribuyeron al tricentenario. Me refiero a *La vida es sueño* dirigida y protagonizada por José Luis Gómez (1940-) en el Español, con la ventaja de que en este caso la obra maestra de Calderón contaba con una dilatada tradición escénica en nuestro país. Estrenada en diciembre del 81 (poco después de que el Ayuntamiento recuperase la gestión directa de su coliseo más vetusto), la adaptación, sobre una dramaturgia de Sanchis Sinisterra (1940-), la firmaban Álvaro Custodio y el propio director e incluía cambios que pretendían hacer más transparente el texto, el cual por primera vez introducía fragmentos de la versión de Zaragoza¹⁹. Frente al barroquismo de la palabra, aquí se optó por «una utilización del espacio sintética y vacía»²⁰, y de hecho del montaje se destacó la belleza plástica de la escenografía ideada por el pintor Eduardo Arroyo. Habida cuenta del currículum europeo de Gómez, no es extraño que construyera al príncipe polaco como un personaje «intelectual, reflexivo, interiorizado»²¹ y en el que la crítica volvió a encontrar paralelismos con el universo trágico shakespeariano, el cual, según hemos visto, se convertiría desde este momento en un referente insoslayable a la hora de abordar muchos dramas de Calderón:

Las facultades físicas de José Luis Gómez le han llevado a concebir un Segismundo que parece Hamlet: dudando, buscando el control de su propia fiereza, reflexionando sobre sí mismo y la condición humana. Segismundo aparece por primera vez en esta versión leyendo un libro²².

Desde esta visión del protagonista, Gómez proyectó su personal lectura de la obra, pesimista pero fiel al original²³, pues sin alterar el final lo presenta como la culminación del «proceso de doma, en el que un hombre, Segismundo, acababa amaestrado»²⁴. Pese a que se le achacara su «estructura deficiente»²⁵, el espectáculo de José Luis Gómez marcó un antes y un después en el modo de acercarse a los clásicos, y hasta Marsillach le reconoció el mérito de sentar un precedente que él mismo tendría muy presente en su labor al mando de la Compañía Nacional de Teatro Clásico:

¿Se podría evitar el ladrillazo pedagógico sin caer en experimentos supuestamente “modernos”? (José Luis Gómez lo consiguió con *La vida es sueño*: un antecedente a tener en cuenta)²⁶.

Por otro lado, tanto *La vida es sueño* de Gómez como *La hija del aire* de Pasqual fueron dos de los espectáculos de los teatros institucionales que mayores beneficios de taquilla generaron en esa temporada²⁷. En definitiva, la efemérides calderoniana arrojaba unas cifras muy positivas por lo que se refiere a la presencia del poeta sobre las tablas: entre septiembre de 1980 y el verano de 1982 más de veinte espectáculos basados en sus textos pudieron verse en los escenarios españoles, un número superior al total de montajes de obras de Calderón que se produjeron en la década de los setenta.

El balance entre la representación de su producción cómica y de la seria para el tricentenario fue bastante equilibrado. A medio camino entre el Calderón risueño y el riguroso podríamos situar la comedia caballeresca *La puente de Mantible* (representada en Sevilla por el Teatro del Repertorio, con Juan Diego como cabeza de reparto), y dentro del primer grupo nos encontramos con el entremés de *El desafío de Juan Rana* (dirigido por César Oliva para la Compañía Julián Romea), la comedia burlesca Céfalo y Pocris (a cargo del Teatre Estable del País Valencià), el enredo palatino de Mejor está que estaba (del Grupo Archivo, orquestado por Carlos Ballesteros) y sobre todo con una abrumadora mayoría de piezas de capa y espada como *Casa con dos puertas mala es de guardar* (en sendas versiones de la Compañía Española de Teatro Clásico de Manuel Canseco y Los Pierrots de Zaragoza), *La dama duende* (reposición del montaje del Pequeño Teatro de Madrid dirigido por Antonio Guirau), *El galán fantasma* (la ya citada producción de la compañía de María José Goyanes y el Teatro Español, bajo la batuta de José Luis Alonso), *No hay burlas con el amor* (del Grupo Talía de



Las Palmas) y *Hombre pobre todo es trazas* (a cargo de una compañía aficionada alcaláin). En el apartado de su teatro serio entrarían *El alcalde de Zalamea* (por la Compañía Tirso de Molina, con Carlos Lemos como Pedro Crespo), *La hija del aire* (del Centro Dramático Nacional), *La vida es sueño* (en tres versiones diferentes: la del Teatro Popular de la Villa de Madrid y Antonio Guirau; la de compañía mexicana Claustro de Sor Juana dirigida por Luis G. Barsurto, y la del Teatro Español que protagonizó José Luis Gómez) y *El mágico prodigioso* (que interpretaron simultáneamente los jóvenes aficionados del Teatro de los Vientos y el Teatro Estable de Valladolid), junto a varios autos sacramentales: *El gran teatro del mundo* (el cual dio lugar a dos montajes distintos: el del Centro Nacional de Iniciación del Niño y el Adolescentes al Teatro y el de Santiago Paredes), *La cena del rey Baltasar* (reposición del viejo espectáculo de Tamayo), *La hidalgada del valle* (en sendas versiones de Antonio Guirau y el Teatro Popular de la Villa de Madrid y el Teatro Ensayo Popular de Málaga) y *Las órdenes militares* (en una función benéfica organizada por aficionados en Alicante). A todo ello habría que sumarle otros dos espectáculos basados en diversos textos de nuestro autor: *Disparates de príncipes* del Teatre Estable del País Valencià y *Coplas del capellán don Pedro Calderón de la Barca* de César Oliva y el TEU de Murcia²⁸.

Esta eclosión de montajes de Calderón anunciaba lo que sería la tónica dominante en la puesta en escena de nuestro teatro clásico dentro del panorama teatral posterior a la Transición: variedad de géneros; reposición de los títulos más transitados del repertorio junto a la exhumación de otros prácticamente olvidados; presencia de compañías extranjeras con visiones diferentes sobre el canon español; espectáculos de distinto formato en función de la representación de las obras en teatros burgueses a la italiana, al aire libre o en espacios no convencionales con valor histórico añadido (normalmente en el contexto popular de los festivales), e interés renovado por la dramaturgia de don Pedro desde circuitos tan dispares como el teatro comercial, el institucional, el amateur, el universitario y el independiente.

Sin embargo, los prejuicios anticalderonianos heredados del Franquismo aún dificultaban un conocimiento profundo de nuestro autor, que también fue víctima de ataques procedentes de aquel sector del teatro independiente que, (¿auto-?)marginado de las políticas culturales de subvención a las artes escénicas, se encontraba en vías de extinción, al menos como modelo de producción realmente autónomo. No obstante, en octubre de 1981 consiguió colarse en la cartelera madrileña, y en el Centro Cultural de la Villa, *Céfiro agreste de olímpicos embates*, un texto de nuevo cuño firmado por Alberto Miralles (1940-2004), fundador del Grupo Cátar, uno de estos outsiders del campo teatral tal y como se estaba configurando en la era democrática. La pieza, que presenta a una compañía ensayando *El pleito matrimonial del alma y el cuerpo* para celebrar el tricentenario calderoniano, volvía sobre todos los viejos tópicos anticalderonianos, dibujando la imagen de un dramaturgo ultraconservador o, en palabras de sus personajes, «maníaco homicida» (pese a que las tragedias de honor conyugal fueran las grandes ausentes en esta efemérides):

Antonio

Representar a Calderón es despolitizar al público. [...] Calderón es un ideólogo al servicio de la Iglesia católica.

Rodri

Un sermón con disfraz.

Jaspe

Era jesuita. Eso marca.

Antonio

*Todo el teatro del Siglo de Oro encubrió la miserable realidad de su tiempo con triunfalismos y falsedades. [...] Calderón no se refiere a ninguno de esos problemas*²⁹.

Miralles convertía a Calderón en el chivo expiatorio de una crítica que en primer lugar se dirigía contra el campo político, que otorga las subvenciones públicas solo a aquellos que contribuyen a su causa, y de ahí el subtítulo que acompañaba a la pieza: «come y calla, que es cultura». Años más tarde el dramaturgo ilicitano explicitó su punto de vista al respecto:

¡Los clásicos! Esa era la solución. Está comúnmente aceptado que los clásicos elevan el espíritu, que suponen el mantenimiento de nuestro magnífico pasado y que su literatura es, aunque algo abstrusa, potente. Pero la mayor de sus ventajas [...] es que los conflictos que plantean, por mucho que se los quiera comparar con los actuales, no dejan de ser de hace cuatrocientos años y escritos en verso, lo cual hace que su hipotética actualidad esté diluida, y en el caso de que sean comprendidos, absolutamente asimilables. Todo esto conduce a la mayor ventaja de todas: la inanidad de su mensaje crítico [...]. Como estrategia estatal, la necrosis artística se iba a extender durante el Gobierno de UCD y, ya en plena democracia, con el Partido Socialista, que perfeccionó y aumentó la necrofilia. [...] A partir de 1981 se inició en la España teatral un tufillo a necrológica que privó a la escena del dinamismo necesario³⁰.

Pero en última instancia *Céfiro agreste de olímpicos embates* arremetía con especial virulencia contra el gremio del espectáculo:

Jesús

Pues si Calderón no tenía nada que ver con lo que pasaba en su tiempo, ¿por qué se montaban sus obras?

Rodri

Por lo mismo que lo hacemos nosotros. Pasta. Buscamos la utilidad, no el arte.

Juanjo

La subvención, coño, la subvención.

Antonio

Exacto. Hacemos lo mismo que las compañías del siglo XVII: ellas representaban autos sacramentales porque se los pagaba la Iglesia, y a nosotros nos paga el Estado y por el mismo motivo: para que no tratemos los conflictos de hoy³¹.

Juanjo

Somos la coña. Reconocemos que los clásicos españoles son ideológicamente unas pirañas, pero como son «Cultura», hay que tragárselos.

Antonio

Hay que tragárselos porque los subvencionan. A partir de ahora si hacemos a Calderón nada de pureza, de declaraciones gloriosas, ni de leches. Vamos a la pasta. Chitón y el rabo entre las piernas. [...] Empezamos con Beckett, luego Sastre, más tarde Nieva y ahora, en plenademocracia, a Calderón. ¡Pues vaya un progreso! Es como decir que todo es estupendo en España y no hay nada que criticar. Te lo puedo poner incluso peor: somos unos reaccionarios, unos oportunistas carrozones reaccionarios que se venden por una subvención ministerial. Calderón nunca habló así de claro, por eso me entendéis³².

El blanco principal de estas invectivas eran, por tanto, aquellos agentes que, procedentes del teatro independiente de los setenta, habían renunciado al ideal de la autonomía del arte, se habían cambiado de bando y se habían vendido al nuevo régimen sumándose a la celebración de un dramaturgo al servicio del poder establecido y situado tanto hoy como ayer en las antípodas del ideal de arte puro³³.

Así pues, el centenario calderoniano de 1981 sancionó el pacto entre el campo político y el campo teatral, que garantizaba su viabilidad económica a cambio de su heteronomía, es decir, de su sometimiento a la voluntad de los mandatarios del nuevo orden del Estado, las comunidades autónomas o los ayuntamientos. Ello supuso la reconfiguración de la estructura del campo del teatro, dentro del cual algunos artistas que venían de la periferia de dicho microcosmos (en concreto los grupos experimentales surgidos hacia el final de la dictadura) escalaron posiciones sirviéndose del capital cultural y simbólico de Calderón, quien pudo regresar a los escenarios toda vez que su obra se resignificó, con los consiguientes cambios en la selección de su repertorio que requería la nueva identidad de la que quería dotarse la España democrática.

BIBLIOGRAFÍA

- Adillo Rufo, Sergio, Catálogo de representaciones del teatro de Calderón en España (1715-2015), Madrid, Fundación Universitaria Española, 2017.
- Adillo Rufo, Sergio, «Los autos sacramentales de Calderón y la renovación de la escena española», *Janus*, 7, 2018, pp. 166-190.
- Andura Varela, Fernanda, «Calderón en la escena española, 1900-2000», en *Calderón en escena: siglo XX*, coord. José María Díez Borque y Andrés Peláez Martín, Madrid, Comunidad de Madrid, 2000, pp. 123-156.
- Bourdieu, Pierre, «Le champ littéraire», *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, 89.1, 1991, pp. 3-46.
- Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, París, Éditions du Seuil, 1992.
- Bourdieu, Pierre, *Méditations pascaliennes*, París, Les Éditions de Minuit, 1997.
- Díez Borque, José María, y Andrés Peláez Martín (coords.), *Calderón en escena: siglo XX*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2000.
- García Lorenzo, Luciano, «Los autos sacramentales en la España última», en *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Iberoamericana, 2002, pp. 405-426.
- García Lorenzo, Luciano, y Manuel Muñoz Carabantes, «El teatro de Calderón en la escena española (1939-1999)», en *Calderón desde el 2000 (Simposio Internacional Complutense)*, Madrid, Ollero y Ramos, 2001, pp. 419-433.
- García Ruiz, Víctor, «Un poco de ruido y no demasiadas nueces: los autos sacramentales en la España de Franco (1939-1975)», en *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*, ed. Ignacio Arellano, Juan Manuel Escudero, Blanca Oteiza y M. Carmen Pinillos, Pamplona/ Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1997, pp. 119-166.
- García Ruiz, Víctor, «Un teatro fascista para España: los proyectos de Felipe Lluch», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 16.1, 2002a, pp. 93-134.
- García Ruiz, Víctor, «“Del gran teatro de España”: un Calderón falangista», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberg en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional IV centenario del nacimiento de Calderón*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002b, vol. I, pp. 533-540.
- García Ruiz, Víctor, *Teatro y fascismo en España. El itinerario de Felipe Lluch*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2010.
- Haro Tecglen, Eduardo, «Pobre Calderón», *El País*, 15 de marzo, 1981a.
- Haro Tecglen, Eduardo, «Sencillez y elegancia», *El País*, 30 de abril, 1981b.
- Haro Tecglen, Eduardo, «La cultura no es para sufrir», *El País*, 23 de mayo, 1981c.
- Haro Tecglen, Eduardo, «Los clásicos no existen», *El País*, 6 de octubre, 1981d.

- Haro Tecglen, Eduardo, «Sobra Calderón», *El País*, 18 de octubre, 1981e. Haro
- Haro Tecglen, Eduardo, «Mexicanos en Madrid», *El País*, 25 de octubre, 1981f.
- Haro Tecglen, Eduardo, «Segismundo-Hamlet», *El País*, 22 de diciembre, 1981g.
- Huerta Calvo, Javier, «Clásicos cara al sol, I», en XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro. In memóriam Ricard Salvat, ed. Elisa García-Lara y Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2011, pp. 219-236.
- Huerta Calvo, Javier, y Héctor Urzáiz Tortajada (coords.), *Clásicos entre siglos. Un recorrido por las puestas en escena de los clásicos en España a lo largo del siglo XX y principios del XXI*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2006.
- Iglesias Iglesias, Noelia, *Historia escénica de «El galán fantasma» de Calderón de la Barca*, Pontevedra, Academia del Hispanismo, 2004.
- López Sancho, Lorenzo, «La gran versión calderoniana El galán fantasma, en el Español», *ABC*, 30 de abril, 1981a.
- López Sancho, Lorenzo, «La vida es sueño, fastuoso espectáculo en la Capilla del Obispo», *ABC*, 24 de diciembre, 1981b.
- Marsillach, Adolfo, *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- Miralles, Alberto, «La memoria asesinada», en *Creación escénica y sociedad española*, ed. Mariano de Paco, Murcia, Universidad de Murcia, 1998, pp. 99-118.
- Miralles, Alberto, *Céfiro agreste de olímpicos embates*, en Alberto Miralles, *Teatro escogido*, vol. 1, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2004, pp. 191-261.
- Muñoz Carabantes, Manuel, *Puesta en escena y recepción del teatro clásico y medieval en España (1939-1989)*, tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- Santos Sánchez, Diego, «El fracaso del proyecto teatral falangista», en *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1939-1975)*, ed. Miguel Ángel Ruiz Carnicer, Zaragoza, Institución Fernando el Católico/CSIC, 2013, vol. 2, pp. 564-577.
- Ruiz Ramón, Francisco, «Calderón dramaturgo: ¿clásico y/o contemporáneo?», en *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos. XIII Coloquio Anglo-germano sobre Calderón*, ed. Manfred Tietz, Stuttgart, Steiner, 2003, pp. 423-431.
- Teatro Español, *La vida es sueño*, Madrid, Teatro Español, 1981.
- Trenas, Julio, «Calderón, reivindicado. Estreno de El galán fantasma en el Español», *La Vanguardia*, 1 de mayo, 1981a.
- Trenas, Julio, «Una Semíramis calderoniana», *La Vanguardia*, 21 de octubre, 1981b.
- Umbral, Francisco, «La ceremonia del honor y la honra (o Calderón está entre nosotros)», *Triunfo*, 8, 1 de junio, 1981a, pp. 22-25.
- Umbral, Francisco, «Calderón», *El País*, 10 de julio, 1981b.
- Umbral, Francisco, «Ana del aire», *El País*, 22 de octubre, 1981c.
- Wheeler, Duncan, *Golden Age Drama in Contemporary Spain*, Cardiff, University of Wales Press, 2012.

NOTAS

1. Sobre la relación del Franquismo con Calderón ver Muñoz Carabantes, 1992; García Lorenzo y Muñoz Carabantes, 2001; García Lorenzo, 2002; García Ruiz, 1997, 2002 a y b y 2010; Huerta Calvo, 2011; Díez Borque y Peláez Martín, 2000; Huerta Calvo y Urzáiz Tortajada, 2006; Wheeler, 2012; Berghaus, 1996; Santos Sánchez, 2013; Adillo 2018, entre otros.
2. Ver Adillo, 2017.
3. Utilizo el término campo como microcosmos en que se puede descomponer el espacio social, caracterizado por cierta autonomía, es decir, por poseer sus propias normas de funcionamiento interno, según lo define el sociólogo de la cultura Pierre Bourdieu en su teoría de los campos. Ver Bourdieu, 1991, 1992 y 1997.

4. El público del estreno aplaudió algunas escenas, ovacionó a los intérpretes —especialmente a Pou, María José Goyanes y Pedro del Río— y, sobre todo, a José Luis Alonso, como agradecimiento a que entre tanto Calderón y tanto otro clásico desatinados [sic] ofreciera esta versión fresca y simple, tan difícil de conseguir» (Haro Tecglen, 1981b).
5. Ver Iglesias Iglesias, 2014.
6. López Sancho, 1981a.
7. Trenas, 1981.
8. Umbral, 1981a, p. 25.
9. Haro Tecglen en Álvaro, 1982, p. 85.
10. Umbral, 1981b.
11. Haro Tecglen, 1981a.
12. Haro Tecglen, 1981a
13. Lluís Pasqual en Álvarez, 1981.
14. Ver Ruiz Ramón, 2003, p. 424.
15. Haro Tecglen, 1981d.
16. Haro Tecglen, 1981e.
17. Umbral, 1981c.
18. Para Pierre Bourdieu capital simbólico, o «efectos simbólicos del capital», es todo aquello que por un efecto de violencia inmaterial (o violencia simbólica) posibilita que los dominados reconozcan la posición de los dominantes y que podríamos resumir como prestigio. Ver Bourdieu, 1997, pp. 200, 204 y 285.
19. Ver Gómez en Teatro Español, 1981, p. 57.
20. Gómez en Teatro Español, 1981, p. 58.
21. Haro Tecglen, 1981g.
22. Haro Tecglen, 1981g.
23. Ver Gómez en Teatro Español, 1981, pp. 58-59.
24. Andura, 2000, p. 145. «José Luis Gómez deja ver nítidamente el desengaño; sobre todo en la escena final, en el supuesto final feliz que lo conduce todo dentro de un orden preestablecido: se llega al pacto, todos son perdedores» (Haro Tecglen, 1981g).
25. Andura, 2000, p. 145.
26. Marsillach, 1998, p. 442.
27. Wheeler, 2012, p. 49.
28. Ver Adillo, 2017.
29. Miralles, Céfiro agreste de olímpicos embates, p. 227.
30. Miralles, 1998, p. 22.
31. Miralles, Céfiro agreste de olímpicos embates, pp. 227-228.
32. Miralles, Céfiro agreste de olímpicos embates, p. 229.
33. Paradójicamente, en 1989 Alberto Miralles aceptaría el encargo de montar para los Veranos de la Villa una dramaturgia propia a partir de varios textos del Siglo de Oro titulada *Capa y espada*, dentro de la cual incluye bastantes fragmentos de *El pleito*

matrimonial del alma y el cuerpo, el mismo auto que está en el origen del conflicto que articulaba Céfiro agreste de olímpicos embates.

CC BY-NC-ND

