Calderón a escena

Santiago Trancón

Calderón ha sido, desde el siglo XVII, nuestro dramaturgo más universal. Muy pronto sus obras se tradujeron y representaron en Francia, Italia, Alemania y Holanda. En Italia dieron lugar a libretos de ópera y en Francia los autores metieron mano a sus dramas y comedias sin reparo para escribir sus obras. Pero Calderón, después de brillar como nuestro dramaturgo máximo, empezó a desaparecer de la escena española en el siglo XVIII, fruto de la intolerancia ilustrada. Tuvieron que llegar los románticos alemanes –Goethe, Schiller y Schlegel, que encumbraron a Calderón al más alto puesto de la dramaturgia universal– para revalorizar su figura y su teatro. Ya desde entonces, dos posiciones antagónicas luchan por definir, interpretar y valorar su obra: una, la que defiende a un Calderón católico, apostólico y monárquico, bandera de conservadores y reaccionarios; otra, la que reivindica a un Calderón defensor de la libertad y el individuo frente a los abusos del poder y la injusticia. La ambigüedad del romanticismo, con su rechazo del racionalismo ilustrado y la exaltación del individuo y el pasado, dio cobijo por igual a tradicionalistas y liberales. Con Calderón pasó lo mismo: sirvió tanto para cubrir un roto conservador como un descosido liberal.

Durante los siglos siguientes, la figura y la obra de Calderón se vio sometida a parecidas y antitéticas valoraciones, prueba de que no deja indiferente a nadie. La inquietante atracción y fascinación que su obra encierra parece que empuja a estudiosos y lectores a tomar partido de forma apasionada y hasta extremista. Durante el siglo veinte hemos asistido, por épocas o momentos, a una fluctuación entre esos dos Calderones. Por un lado, Calderón sirvió, por ejemplo, en la época de las vanguardias, de estímulo e inspiración a los intentos más lúcidos de renovación del teatro en nuestro país, como fue el caso de Rivas Cherif o García Lorca. Por otro, especialmente durante el franquismo, Calderón fue utilizado como defensor y propagador de los valores más reaccionarios. Simplificando, podría decirse que ha habido hasta hoy un Calderón de izquierdas y otro de derechas[1].

[1] *Bastará recordar dos hechos sintomáticos: Rivas Cherif dirige* El alcalde de Zalamea *en la plaza de toros de Madrid en 1934 para conmemorar el tercer aniversario de la República, mientras que Luis Escobar monta en 1939, en el Paseo de las Estatuas del Retiro, el auto sacra-*

Esta ideologización y politización de Calderón ha producido un desenfoque y la distorsión inevitable de sus ideas y su teatro. Todavía hoy la imagen más dominante que los españoles tienen de Calderón es la de un autor sombrío, pesado, aburrido y hasta antipático. La culpa de esta mala imagen no sólo la ha tenido el franquismo. El origen de esta visión negativa quizás se lo debamos a la generación del 98 que, por rechazo a la exaltación retórica y conservadora que hicieron los calderonianos de su época, con Echegaray a la cabeza, reaccionó prestando poca atención a nuestro mayor dramaturgo y sintiendo pocas simpatías por su ingente obra[2]. Tuvieron que llegar los autores del 27 para descubrir, junto a Góngora, a Calderón. Hoy, en cierto modo, tenemos que retomar lo que estos autores iniciaron y que quedó truncado por la involución franquista: una valoración global y no partidista de Calderón.

Calderón contemporáneo

Transmitir una nueva imagen de Calderón, menos desenfocada, más ajustada a la realidad, basada en un mejor conocimiento de su obra y su época, menos sesgada, en definitiva, que tenga en cuenta toda su obra, y no sólo aquellos aspectos acordes con ideologías y posiciones previamente adoptadas: ésta parece que ha sido la intención dominante de los impulsores de la conmemoración de este cuarto centenario de su nacimiento que ahora cerramos. No existen, por tanto, dos Calderones, sino uno solo, complejo, variado y hasta contradictorio. Ésta pudiera ser una buena conclusión de los esfuerzos de investigación y difusión llevados a cabo durante este centenario. La vieja polémica distorsionadora y reduccionista ha dejado de tener sentido. «El peor enemigo de Calderón es una lectura reducida, temerosa y con anteojeras, que impida dar cuenta de la vasta dimensión que caracteri-

mental La cena del rey Baltasar *para conmemorar el 18 de Julio a cargo del Teatro Nacional de la FET y de las JONS.*

[2] *Huerta Calvo, Javier:* Los del 98 ante el teatro clásico *(inédito). Plantea aquí el autor cómo la intelectualidad «progresista» de finales del siglo XIX rechazó el teatro clásico, al que vio como «un nefasto compendio de trasnochados estereotipos nacionales y religiosos». Y precisa el autor: «Esta condena no depende tanto de un acercamiento directo a los textos del siglo XVII, cuanto al desprecio que manifestaron hacia las formas teatrales románticas y neorrománticas. En particular hacia el teatro de la segunda mitad del siglo XIX, el que representaron Adelardo López de Ayala, Leopoldo Cano, Eugenio Sellés, Manuel Tamayo y Baus y, naturalmente, José Echegaray». Paradójicamente, Paul Verlaine defiende y exalta, por las mismas fechas, a Calderón, al que dedica un célebre soneto en que le considera por encima de Corneille y de Shakespeare.*

za su obra»[3], nos dice Ignacio Arellano, uno de los promotores de los actos celebrados durante este centenario en el que se han realizado más de treinta montajes teatrales en nuestro país y cuyo balance final, tanto en lo que se refiere a la investigación como a la difusión y conocimiento de la obra de Calderón, creemos que ha sido muy positivo, a pesar de que los medios de comunicación le hayan prestado escasa atención[4].

Que Calderón es una figura colosal, inmensa, ya nadie lo pone hoy en duda, por muy diversas valoraciones ideológicas y estéticas que queramos hacer. Teatralmente estamos todavía lejos de haber descubierto todo lo que su obra encierra. La fecundidad de sus textos teatrales es casi inagotable. Una obra tan extensa, variada y compleja, no podemos ni encerrarla en esquemas académicos, ni limitarla a la moda de las conmemoraciones. Dramas filosóficos, tragedias de amor y políticas[5], obras mitológicas, comedias de enredo, entremeses, mojigangas, jácaras, autos sacramentales, zarzuelas y óperas: Calderón construyó sus textos manejando con maestría todo tipo de formas y fórmulas teatrales, y esta diversidad será una constante incitación a los profesionales de la investigación y de la escena. Dotado de una gran inteligencia y un pensamiento abierto, inquieto, creativo y apasionado, supo impregnar a toda su obra, además, de una profundidad muy superior a cualquier otro autor de su época y quizás de todos los tiempos. Sus grandes metáforas (la vida como sueño, el mundo como teatro) indagan no sólo sobre la realidad de la identidad personal, sino sobre la consistencia misma

[3] *«Tempestad de emociones». Artículo publicado en la revista* La aventura de la Historia, *núm. 16, febrero 2000, p.48. Recomendamos también la lectura de los artículos de José María Díez Borque, Felipe B. Pedraza, Ricardo García-Cárcel y Luciano García Lorenzo aparecidos en el mismo número de la revista, de los que se han tomado algunos datos.*

[4] *Entre los trabajos de puesta en escena más interesantes llevados a cabo durante este año cabe destacar:* La vida es sueño, *por el Teatro Nacional de Varsovia; el estreno de la ópera* Celos aun del aire matan, *por la Ópera de Cámara de Varsovia y el Teatro Real de Madrid;* La vida es sueño, *dirección de Luca Ronconi, por el Teatro Strehler-Largo Creppi en Milán;* El príncipe constante *y* La vida es sueño, *con dirección de Miguel Ángel Rivera, Universidad de la Puebla, México;* El príncipe constante, *dirección de Jorge Listopad, por el Teatro Municipal de Almada (Portugal);* Mañanas de abril y mayo, *dirección de Miguel Narros;* El monstruo de los jardines, *dirección de Ernesto Caballero, R.E.S.A.D. de Madrid, y los tres montajes emblemáticos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico dirigida por José Luis Alonso de Santos:* El alcalde de Zalamea, *dirección de Sergi Belbel,* La vida es sueño, *dirección de Calixto Bieito y* La dama duende, *dirección de José Luis Alonso de Santos.*

[5] *Calderón no fue sólo un propagandista de la monarquía. Trató los hechos históricos de prestigio imperial sin eludir los conflictos o las contradicciones, muy acorde con el espíritu de su época, transformándolos así en dramas trágicos. Trató también temas de actualidad histórica, no sólo mitológicos, fantásticos o del pasado. El éxito de su teatro se basó en que hablaba para su tiempo de forma directa.* La aurora en Copacabana, *por ejemplo, trata sobre los incas,* El Tuzaní de la Alpujarra *es una visión crítica de la rebelión y el trato dado a los moriscos y* El sitio de Breda *aborda la guerra de Flandes.*

de lo real. Sus preocupaciones filosóficas conectan así con el pensamiento moderno y la ciencia más actual. Al poner en duda las certezas de la realidad («en la vida todo es verdad y todo es mentira»), podemos decir que Calderón se convierte en nuestro contemporáneo. La vida y el mundo, nos dice, son tan reales como irreales, tan ciertos como inseguros, tan espectaculares como efímeros... y así en la vida como en el teatro, en la vigilia como en el sueño. Por eso muchas veces no podemos discernir si vivimos en el sueño o la realidad, si la vida es sólo teatro o el teatro es la única vida posible.

Decimos que Calderón es hoy nuestro contemporáneo, y esto a pesar de que una mirada superficial nos lo presente como un defensor intolerante de valores muy alejados ya de nuestra sensibilidad y preocupaciones: el régimen monárquico-señorial, los dogmas católicos más intransigentes, un código del honor y la honra rígido y cruel, una retórica barroca demasiado grandilocuente y efectista, etc. Pero, mucho más allá de la reafirmación de las verdades (que no certezas) del discurso ortodoxo dominante de su época y de sus excesos culteranos, descubrimos en Calderón un mundo lleno de riquísimas alusiones, imágenes, ideas, planteamientos e inquietudes que lo alejan de esa visión conservadora acercándolo, por el contrario, a nuestras dudas, contradicciones y gustos más modernos o contemporáneos.

Su discurso teológico, por ejemplo, impecable desde el punto de vista del dogma, encubre y descubre, paradójicamente, todas las contradicciones de la fe, al tratar de explicar lo inexplicable mediante la lógica y un rigor conceptual y abstracto lleno de profunda belleza. Ni siquiera sus obras defensoras del código del honor y la venganza –una de las obsesiones del barroco que más separa a Calderón de la realidad de nuestro tiempo–, podemos interpretarlas como una exaltación a ultranza de las costumbres de su época, sino muchas veces como una denuncia de lo absurdo de esas normas y del control social que con ellas se ejercía. El honor, más que un valor moral, es un principio o elemento trágico y dramático, porque acaba convirtiendo en víctimas a sus protagonistas. La honra social ata, limita, es un mecanismo monstruoso. «¡Mal haya el primero, amén,/ que hizo ley tan rigurosa!», exclama don Juan en el acto III de *El pintor de su deshonra*.

Tenemos que tener en cuenta, además, las ideas dominantes de su época y no juzgarlas demasiado a la ligera. El honor, en la sociedad barroca, está por encima de consideraciones morales o religiosas, por encima del perdón o la compasión. Es como el destino. El orden social descansa sobre la ley y la idea del honor. Los hombres deben defenderla por encima de su vida, sus intereses o sentimientos. Pero es algo que se les impone, más que algo que ellos impongan. Quien pierde el honor deja de pertenecer a la sociedad. La venganza es un rito de exculpación y purificación, imprescindible para

poder volver a ser aceptado por la sociedad. Estar fuera es morir. Esta era la norma social con la que Calderón se enfrenta. Rechazarla o negarla no tenía ningún sentido. Pero no podemos decir que Calderón sea un acérrimo defensor de esta ley. La muestra, la dramatiza, al tiempo que nos descubre sus grietas, los efectos trágicos sobre la existencia individual. El honor era una forma de reconocimiento y aceptación por parte del grupo y, por tanto, una forma de protección. Sin entender esto es difícil comprender los dramas de honor que tan rotundamente llevó nuestro autor a escena.

Pero Calderón es nuestro contemporáneo ante todo porque nos presenta un mundo poliédrico, polimorfo y polifónico, todo él, al mismo tiempo, perfectamente estructurado. Siempre hay laberinto y confusión (que no caos), y la salida de ese laberinto es muchas veces problemática, porque deja abierta la entrada a otro laberinto. Fe y razón, conversión y desengaño, perdón y desesperación, libertad y destino, realidad y ficción, tentación y libre albedrío, víctimas y verdugos, verdad y mentira, instinto y mesura: la realidad y el orden social son percibidos al modo del perspectivismo fenomenológico o la teoría de la incertidumbre, descubriendo contrastes, antítesis, oposiciones y contradicciones. El sentido dramático de la vida y el teatro nace de caminar por la orilla del abismo, esa línea que une, al mismo tiempo que separa, los contrarios. La obra de Calderón se niega así a ser encerrada en afirmaciones esquemáticas.

Su vida también. Sabemos que no quiso ordenarse de sacerdote, contra la voluntad paterna, pero lo hizo cuando ya la necesidad y el desengaño, a los 51 años, le empujó a ello. Amante de la paz y el orden, participó sin embargo en peleas y pendencias, hasta quebrantar la clausura de las monjas Trinitarias de Madrid para perseguir a un agresor de su hermano. Soldado de los ejércitos imperiales, fue herido varias veces. Hombre de teatro y cortesano, a la vez que retraído. No se casó, pero tuvo un hijo natural. Se interesó por el arte de la pintura más que ningún otro autor de su época. Escribió hasta su muerte. En su testamento diseñó minuciosamente su entierro como un gran espectáculo. Conoció tres reinados. Sus restos, al igual que otros genios de su época, han desaparecido.

Dramaturgo y poeta, escribió tanto para los corrales como para la Corte, para el palacio, como para la calle. Siempre fue bien pagado por los poderes públicos, para los que escribió de encargo. Y siempre escribió para la escena. Cuando se prohiben las representaciones, él deja de escribir. No piensa en la literatura, sino en el escenario. Por eso siempre sabe adaptarse al medio: si escribe para los corrales, poca escenografía; para la Corte, en cambio, gran aparato, música, tramoya, efectos, apariciones. En los autos sacramentales, exuberancia, fastuosidad, gran vestuario, carros móviles...

Había que llenar los espacios abiertos, el vacío del mundo. Pero no sólo piensa en el texto; se preocupa y ocupa mucho de las apariencias y la tramoya. Podríamos decir que es nuestro primer director de escena: intervenía con frecuencia en los montajes de sus obras, especialmente en los grandes representaciones cortesanas, que requerían un director.

Igualmente podemos decir que Calderón inicia la ópera española con dos obras: *La púrpura de la rosa* y *Celos aun del aire matan.* Para hacernos una idea de la desmesura de su pasión teatral (y la de su tiempo), recordemos que *La fiera, el rayo y la piedra* se representó con música del toledano Domingo Scherdo y escenografía de Baccio del Bianco, duraba siete horas y tenía siete mutaciones, con partes enteras cantadas. Escribió más de doscientas obras. Se han perdido dos de sumo interés: una sobre *Don Quijote* y otra sobre la *Celestina.*

Ni la vida ni la obra de Calderón podemos encerrarlas, por tanto, en juicios simples o categóricos. Siempre habrá algo que se nos escape. Se impone el claroscuro. Si afirmamos algo de él, pronto encontramos en su obra algo que lo contradiga. Escurridizo, no acepta encasillamiento alguno; pero no porque quiera escabullirse o adopte una actitud cínica, sino porque su poderosa inteligencia le hace ver los diversos lados de la realidad constantemente. En el momento en que se enfoca en algo, sin embargo, ese enfoque simula abarcarlo todo, «absolutiza» la visión, podríamos decir, porque el hombre, en su vivir, limitado y prisionero, sólo puede ver sucesivamente las diversas caras de la realidad, y si quiere alejar momentáneamente la incertidumbre y la duda, no tiene más remedio que enfocarse apasionadamente en una sola visión cada vez. Esto es lo que le obliga aparentemente a contradecirse a cada instante. Sí, se contradice, pero no por ser acomodaticio o encubridor o falseador de la realidad o del mundo, sino porque ve que el mundo es así: es el observador el que crea la realidad y no hay realidad sin observador, como dirá siglos después la física cuántica. De esta conciencia nace la desazón, el profundo malestar existencial que muchos autores han descubierto en sus obras. Frente a esa angustia sólo cabe el humor, la exageración, el equívoco, el juego, la explosión metafórica, el quiebro conceptual, la profusión de lo simbólico, la fascinación por los esquemas lógicos y la abstracción... y también la autoparodia, uno de los elementos clave para comprender a Calderón. No estamos, por tanto, en ningún mundo de certezas. Postmodernidad, dirán algunos.

En esto Calderón no hace sino ser el mejor intérprete de la cultura y el sentir de su época. Porque la cultura del barroco no es monolítica ni sistemática. Ya ha quedado lejos el ideal renacentista del orden y la armonía como expresiones de la naturaleza y el ser del hombre. El mundo es caos, lucha, fatalidad y despropósito, y frente a esa conciencia, la burla, el teatro

y la fiesta, son una necesidad vital y una forma de encarar la incertidumbre. Abstracción, simbolismo, esquematismo y argumentación lógica por un lado; exuberancia metafórica, hipérboles, enredos, paralelismo y simultaneidad de acciones, antinaturalismo, por otro. Así trata en vano el pensamiento lúcido de apresar y controlar un mundo efímero y sin sentido. La fe es el último recurso, la clave que sostiene todo el edificio; pero la fe no impide ver y vivir en un mundo incierto e incomprensible.

Calderón en España

Ya hemos señalado el poco aprecio que los autores del 98 mostraron por nuestro dramaturgo. Unamuno prefirió Lope a Calderón. Valle-Inclán le mostró abiertamente su rechazo. Pero, coincidiendo con el descubrimiento que los vanguardistas extranjeros hicieron de la obra de Calderón, autores de la generación del 27 volvieron los ojos hacia su teatro e iniciaron una revalorización positiva de su obra: Alberti, Casona, Bergamín, Rivas Cherif, Díez Canedo, Martínez Sierra, Margarita Xirgu y Lorca, entre otros. Calderón conectó así con la vanguardia y la modernidad, estimulando las más avanzadas concepciones plásticas y escénicas (los montajes de Hofmannsthal, Reinhardt y Godesberg, por ejemplo, de *El gran teatro del mundo* y *La vida es sueño*, 1922-1928, que fueron conocidos entonces en España).

Con la dictadura franquista este proceso se interrumpe y la obra de Calderón se convierte en instrumento de propaganda del nuevo régimen. Entre los años 40 y 50 –en los que el control político y el adoctrinamiento ideológico adoptan formas más militantes–, se pusieron en escena cerca de veinte montajes de Calderón, destacando el acento grave, teológico y moralizante de su teatro. Incluso Pemán hizo versiones de Calderón para dejar más patente el mensaje ideológico. El afán ideologizador y la búsqueda de legitimación del régimen guiaba este acercamiento a Calderón. Torrente Ballester, en 1937, tomó por modelo a Calderón para impulsar el teatro de la nueva España. Habla de «hacer del Teatro de mañana la Liturgia del Imperio»; junto a esta retórica, también descubre en el teatro de Calderón «mito, magia y misterio», frente a ese teatro de «pequeños líos burgueses». Ya hemos dicho que el auto *La cena del rey Baltasar* se representó en 1939 en el Paseo de las Estatuas del Retiro para conmemorar el Alzamiento con gran parafernalia fascista. La aparatosidad suntuosa de Calderón servía bien a la exaltación del nuevo régimen. Otro ejemplo de esta utilización de Calderón fue la representación del *El gran teatro del mundo* en el Palacio Real de Madrid con diseños de Sigfrido Burman en 1951, o la representa-

ción de *La cena del rey Baltasar* ofrecida a Pío XII en el Vaticano en 1953, dirigida por José Tamayo. (Mientras tanto, paradójicamente, y en el polo opuesto de la retórica fascistoide, Rivas Cherif montaba a Calderón en el penal de Dueso, reivindicando su valor educativo y patriótico). De Calderón se destacaban y manipulaban los aspectos más oscuros y conservadores. Aunque no siempre fue así: Luca de Tena, Luis Escobar, Huberto Pérez de la Ossa, José Tamayo y Alberto González Vergel no siguieron siempre tan al pie de la letra esas consignas. Ellos fueron imponiendo poco a poco una visión más teatral y menos ideologizada de Calderón.

En la siguiente década empiezan a remarcarse los aspectos formales, considerando a Calderón como un modelo de arte escénico. Se destacan los contenidos menos ideológicos y se pone el acento en la técnica y la plástica. Es un momento en el que el teatro de Calderón suscita un gran interés: se realizan más de cincuenta montajes, con variedad de títulos y géneros. Pérez Puig, José Tamayo y González Vergel inician este cambio. En cierto modo se trataba de enmascarar el texto con la escenografía. *El Alcalde de Zalamea* y *La vida es sueño* son las obras más representadas.

De los 60 a los 70 aumenta la calidad de las puestas en escena, menos espectaculares y más contemporáneas. Se inicia entonces una controversia sobre la pureza filológica de los textos que todavía no ha cesado. Estéticamente hay que destacar *La dama duende* de José Luis Alonso, con escenografía y vestuario de Francisco Nieva, que marca un salto cualitativo en la forma de afrontar los textos calderonianos. Pérez Puig y Miguel Narros siguen este camino realizando espléndidos montajes.

La década del 70 al 80, sin embargo, supondrá un retroceso en la consideración de la obra calderoniana y en la atención que los profesionales del teatro le prestan. Se cuestiona abiertamente a Calderón. Se realizan pocos montajes e incluso transcurren temporadas enteras sin ninguno, como ocurre de 1973 a 1976. Recordemos que coincide con el final del franquismo y con el rechazo de todo cuanto suponía cualquier identificación con el pasado. Calderón había estado demasiado ligado a la exaltación y consolidación del régimen como para poder acercarse a sus obras sin el lastre de ese recuerdo.

Será en 1981, con motivo del tercer centenario de su muerte, cuando empecemos a asistir a un acercamiento y una visión más objetiva de Calderón. Creemos que entonces se inicia la recuperación definitiva de nuestro autor y, en general, de todos los clásicos. Responde todo ello a los cambios generales, culturales y políticos, al apoyo oficial y a las iniciativas particulares de los profesionales de la escena. Dos hechos son decisivos en este proceso: El Festival de Teatro Clásico de Almagro (1983) y la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986).

En 1981 se realizan doce montajes destacados en los que aparece ya una diversidad de enfoques estéticos. Coinciden con una revalorización general del texto en el teatro. La polémica entre conservacionistas del texto y adaptadores se agudiza. Lluis Pascual dice a propósito del montaje de *La hija del aire* «Calderón soy yo», para reivindicar su libertad creadora. *El galán fantasma* de José Luis Alonso, marca también el redescubrimiento del Calderón de la comedia o el Calderón cómico.

Durante los años siguientes asistimos a la presencia continuada de Calderón en los escenarios; no tanta, sin embargo, como sería deseable, pero sí más variada. Se ha reivindicado, por ejemplo, el llamado teatro menor de Calderón, sin el cual la visión de nuestro dramaturgo siempre será parcial e incompleta.

Podemos decir que no hay hoy director de prestigio que no se hay enfrentado o necesite enfrentarse a Calderón. Los mejores directores de escena de nuestro país así lo han hecho (José Tamayo, Luis Escobar, José Luis Alonso, Miguel Narros, Adolfo Marsillach, Lluis Pascual, José Luis Gómez, por citar algunos). Otro tanto podríamos decir de los escenógrafos (Sigfrido Burman, Cortezo, Emilio Burgos, Fabià Puigserver, Francisco Nieva, Andrea D'Odorico, Eduardo Arroyo, Carlos Cytrynowski, José Hernández, etc.). Unos y otros se han sentido atraídos e incitados por la obra de Calderón, afrontando la dificultad de sus textos como un verdadero desafío artístico.

Calderón por el mundo

Calderón de la Barca es fuera de nuestro país el dramaturgo más prestigiado y conocido, muy por encima de Lope. Ya sabemos que Goethe le consideró la cima del teatro occidental. Alemanes, ingleses, italianos, rusos y polacos, se han sentido especialmente fascinados por su teatro, dedicándole especial atención durante el último siglo, atención que ha vuelto a resurgir con motivo de este cuarto centenario.

En los últimos años Calderón ha acaparado el interés de los mejores teatros de Inglaterra y Estados Unidos de la mano de la Royal Shakespeare y de directores como René Buch, Anne Bogart o Lawrence Boswell, que han puesto en escena *La vida es sueño* o *El pintor de su deshonra*. Pero ha sido sobre todo a partir de 1981, con motivo del centenario de su muerte, en que el National Theatre llevó a escena un espléndido montaje de *El alcalde de Zalamea* (en la que intervienen famosos actores como Michael Bryant y Daniel Massey), cuando Calderón empieza a ocupar un lugar destacado en el panorama del teatro inglés y norteamericano.

En Rusia, Calderón (que ya se representó en la época de Pedro el Grande, a finales del XVII) ha sido uno de los autores extranjeros más conocidos y de mayor influencia durante todo el siglo XX. Los dramas de Calderón tuvieron eco especial a partir de la revolución de 1905, una época de turbulencias y conflictos. *La devoción de la cruz, El purgatorio de San Patricio, El príncipe constante y La vida es sueño* adquirieron en esos años especial resonancia. Meyerhold, en su afán de ruptura con el naturalismo, encontró en Calderón un estímulo para su investigación. Estrenó *La devoción de la cruz* en 1910 y en 1915 *El príncipe constante.* El teatro metafórico y poético de Calderón servía a Meyerhold en la búsqueda de un nuevo lenguaje teatral. Después de la revolución soviética, Calderón no desapareció de los escenarios. Frente al realismo oficial, Calderón acentuaba los aspectos lúdicos y festivos del teatro. Nunca ha estado quizás el teatro de Calderón más cerca de sus orígenes, el corral de comedias. Las burlas y el humor se unían al idealismo utópico, el triunfo del amor y de la felicidad, como ocurre en *La dama duende.* Esta cara alegre de Calderón, desconocida entonces entre nosotros, servía de escape al realismo socialista impuesto. Por la puerta de Calderón se colaba el formalismo tan denostado. Triunfaba con él la fantasía, lo extraordinario, la verdad poética. *La dama duende* se estrenó en más de treinta teatros y *No hay burlas con el amor* en más de sesenta. Hubo voces que lo tacharon de reaccionario, pero triunfó por sus contenidos más lúdicos, el populismo de los bailes españoles, la diversión, la teatralidad. Nunca fue bien visto por la oficialidad soviética y los defensores de la pureza ideológica. Hoy se está volviendo al Calderón más trágico y metafísico, quizás también consonancia con las inquietudes actuales del pueblo ruso.

Calderón en Italia no tuvo buena acogida durante el siglo XIX, al relacionarse su obra y su figura con la leyenda negra: Carducci lo vio como el símbolo de la España sombría e inquisitorial. Teatralmente no se le tuvo en cuenta. Se veía sólo el rigorismo moral y el fanatismo religioso, al que se unía un estilo demasiado alegórico y abstracto. El panorama cambia sustancialmente a mediados del siglo XX con la representación de *La vida es sueño* de Corrado Pavolini (1940). Fue luego Strehler, que lleva a escena en el Piccolo Teatro de Milán *El mágico prodigioso* (1947), quien descubre otro Calderón a los italianos: un Calderón teatral, lleno de vida y movilidad escénica. El Teatro Olímpico de Vicenza pone más tarde en escena *Casa con dos puertas mala es de guardar* (1963), una propuesta que revela el lado más cómico y festivo de Calderón. Pero fue en la época de los sesenta, coincidiendo con una revalorización general del teatro de Calderón en el mundo, cuando en Italia se descubre la modernidad de Calderón de la

mano del montaje de Grotowski, *El príncipe constante*. Dos obras de los últimos años han servido para poner a Calderón entre los autores clásicos ya reconocidos: *La hija del aire* del Roberto Guicciardini en el Teatro Biondo de Palermo (1996) y *La vida es sueño* de Luca Ronconi en el Piccolo Teatro (2000).

Este año se han producido tres estrenos de Calderón en los principales teatros de Austria: *La vida es sueño, La hija del aire* y *La dama duende*. Desde principios de siglo la obra de Calderón atrajo a los directores y dramaturgos austríacos más destacados, como Max Reinhardt, Hofmannsthal y Richard Strauss, que representaron obras de Calderón en el Burgtheater de Viena (1920, 1931, 1937).

En Polonia, a principios del siglo XX, *El príncipe constante*, en la dirección de Osterwa, logra un éxito extraordinario, recorriendo los pueblos y ciudades de todo el país (1926,1927). *El Alcalde de Zalamea* es otra de las obras calderonianas de mayor aceptación en Polonia. Acentuando en su puesta en escena el realismo social, se estrenó en 1951 con escenografía de Tadeusz Kantor. Incluso a través de la televisión alcanza este drama un gran éxito (1963). Pero la representación más célebre fue la de *El príncipe constante* de Jerzy Grotowski entre 1965 y 1968 por el Teatro Laboratorio de Woclaw. En su versión textual y escénica trató Grotowski de rescatar la teatralidad pura que luego definiría como «teatro pobre». Fue también en 1968 cuando *La vida es sueño*, cuya ficción transcurre precisamente en Polonia, se da a conocer en este país y se «poloniza» a través de la directora Krystyna Skuszanka. Durante los años ochenta se descubre el Calderón religioso, acorde con el resurgir de la religión en el país. En 1998 se vuelve a estrenar *El príncipe constante* en Cracovia y se hace una versión televisiva. Es llamativo el éxito de las versiones televisivas de Calderón en Polonia, especialmente *La dama duende* y *La señora y la criada*. Por último, en el 1999, Lód'z lleva a los escenarios de nuevo *La vida es sueño*.

En Hispanoamérica Calderón fue representado numerosas veces en vida del autor. Los autos sacramentales adquirieron allí incluso mayor esplendor y magnificencia que en España: se trataba de deslumbrar a los indígenas para atraerlos a la fe católica. El teatro cumplió claramente una misión de evangelización, culturización e ideologización, complemento necesario de la conquista militar y la dominación política. En *La aurora en Copacabana* Calderón nos muestra el choque entre los dos mundos, poniendo énfasis en el triunfo de la fe católica. Tenemos noticias de que en México se representó ya en 1633 *El fin del mundo* y en 1635 *El auto del Juicio Final*. En el siglo XVIII se siguen representando obras de Calderón hasta que en 1765 se prohiben, nada menos que por ser «perniciosas a la

religión cristiana». En Perú, igualmente, Calderón subió con frecuencia a los escenarios desde los primeros días de la colonización. Más de diez títulos diferentes en vida del autor y otros tantos poco después de su muerte. En Argentina, aunque su presencia se inicia más tarde, desde mediados del siglo XVIII, Calderón sube a los escenarios con multitud de títulos.

El exilio republicano fue también un elemento de difusión de la obra de Calderón, con Margarita Xirgu como figura emblemática. En este sentido es llamativa la filmación de *La dama duende* en 1945 con guión de Rafael Alberti y María Teresa León y dirigida por Luis Saslavsky con música de Julián Bautista y figurines de Gori Muñoz sobre Cartones de Goya. En 1999 se ha estrenado en Buenos Aires *La vida es sueño*, dirigida por Daniel Suárez Marzal[6].

Vemos que Calderón, pese a la enorme dificultad que presenta la traducción de sus textos (lo que plantea constantes dilemas entre la fidelidad literaria y la eficacia teatral), ha sido un autor que, con relativa asiduidad, ha ocupado y sigue ocupando los mejores escenarios del mundo.

Conclusión

Son muchos los motivos que tenemos para no olvidar a Calderón. Su obra es una afirmación constante de la teatralidad pura: teatro para los sentidos, pluralidad de códigos estéticos, fusión de todas las artes (música, poesía, pintura, canto, arquitectura, danza, interpretación). Confusión entre teatro y vida, ficción y realidad, verdad y apariencias, lo cómico y lo trágico, lo religioso y lo profano, lo bíblico y lo mitológico. El carácter engañoso del mundo lleva a la irrupción de la subjetividad, del error, del engaño y la incertidumbre. Brumas, hechizos, pócimas y bebedizos: juego teatral y metáforas para expresar el desasosiego, la inquietud intelectual y moral, las dificultades para definir la verdad. Desenfado sexual, sensualidad, espíritu festivo, vitalidad, burla de los motivos serios, inmoralidad incluso: la otra cara. ¿Cómo no relacionarlo con Shakespeare?

[6] *La mayoría de los datos ofrecidos sobre la presencia de Calderón en España y el mundo han sido tomados de* Calderón en escena: Siglo XX (2000), *el extraordinario catálogo de la exposición organizada por la Comunidad de Madrid y coordinada por José María Díez Borque y Andrés Peláez Martín. Para mayor información, remito al lector a los magníficos artículos de Antonio García Berrio, Jesús Rubio Jiménez, Cristina Santolaria, Juan José Granda, Andrés Peláez, Fernanda Andura, Andrés Amorós, Susan L. Fischer, Vidmantas Siliunas, Mariateresa Cattaneo, Andrea Sommer-Mathis, Kazimierz Sabik, y Susana Arenz, contenidos en el citado catálogo.*

Lo social encierra la mentira, la hipocresía, el engaño. De ahí la necesidad del disfraz, el embozo, la transgresión y el humor. Cuanto más rígida la norma, más impulsiva y vital la búsqueda de una salida o escape. Hoy quizás nos interese menos la suntuosidad del lenguaje, lleno de perífrasis, lo inverosímil y efectista de algunos de sus enredos y complicaciones argumentales, la pirotecnia, la retórica teatral y la hojarasca barroca. En cambio, nos atrae la estilización abstracta, el esquematismo conceptual y la moderna visión de la realidad última del mundo, evanescente y llena de brumas. El esquematismo simbólico es una fuerte incitación a la imaginación escénica y escenográfica. La desmesura, invita a la experimentación artística. Monumentalidad y desnudez: todo es posible.

Calderón siempre estará ahí para recordarnos la esencia de lo teatral en contra del verismo escénico, del romanticismo, el naturalismo y las comedias de salón. Calderón significa la revalorización de lo específicamente teatral: el misterio del mundo frente a la obviedad de lo cotidiano, lo inexplicable e incomprensible, frente a lo rutinario y sabido, el juego y el enredo frente a la norma y lo serio, la duda ante la certeza. El hombre es prisionero por igual de su razón y de su instinto, de su ignorancia y de su conocimiento, del desorden de la naturaleza y de las leyes que se ha impuesto. No sólo Segismundo, también Semíramis de *La hija del aire* o Irene de *Las cadenas del demonio* sufren esas contradiccioines. Calderón es el gran desafío: teatralidad y extrañeza puras. Inasible e inclasificable y, por lo mismo, abierto a la creatividad y el riesgo. O sea, teatro.