

LA INFLUENCIA DE *EL PRÍNCIPE CONSTANTE*
DE GROTOWSKI EN LA PUESTA EN ESCENA
DE CALDERÓN EN ESPAÑA

Sergio Adillo Rufo

Instituto del Teatro de Madrid-Universidad Complutense

Facultad de Filología

Edificio D, 00.327. Ciudad Universitaria

28040 Madrid. España

sergio.adillo@yahoo.es

1. ANTECEDENTES: EL TEATRO RELIGIOSO DE CALDERÓN EN LA ESCENA
ESPAÑOLA ENTRE 1765 Y 1965

El repertorio religioso de Calderón gozó de una vitalidad considerable en el siglo XVIII 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. 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 fecha¹, y a menudo con dobles títulos que subrayaban su temática religiosa (como *El príncipe constante y mártir de Portugal*), el factor determinante que explica la desaparición de las representaciones alegóricas del Corpus debió de ser la retirada de la subvención pública que las autoridades asignaban a las compañías

¹ 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.

para dicha celebración. En efecto, los autos interesaban 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 vendrían a sustituir a estos, teniendo en cuenta los beneficios que aportaban todos los espectáculos «de tramoya».

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 reino²». En esta nómina de más de seiscientos títulos que apareció en los seis volúmenes del *Teatro nuevo español* 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, como es obvio, 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, aún 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*³, aunque a juzgar por los datos que he manejado [Adillo, 2017a], 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*,

² Ver Andioc, 1999, p. 367.

³ Pero en las carteleras de los siglos XVIII y XIX siempre aparece como *La cisma de Inglaterra*.

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 los treinta⁴. 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 la comedia de magia y los libretos que requerían mayor aparato escenográfico⁵.

Más adelante, 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 pues, 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, p. 132] y género «incongruente» [Menéndez Pelayo, 1946, p. 133] y Azorín censuraba a Calderón sus alardes de teatralidad [Azorín, 1998, p. 1174], en otras latitudes se propició su recuperación para investigar nuevas vías expresivas más allá del Naturalismo: a principios del siglo XX en la Rusia presoviética, 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* [Siliunas, 2000, p. 183], en un movimiento de estilización contrario al costumbrismo que llevaba a los espectadores españoles a venerar *El alcalde de Zalamea* por encima del resto de su producción, y 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.

⁴ Ver Sullivan, 1997.

⁵ Ver Adillo, 2015.

Dicha obra supuso el pistoletazo de salida para la exhumación de los autos sacramentales en España⁶, 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 (Francisco García Lorca incluido) 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).

⁶ Entre 1765 hasta 1927 solo he podido documentar la puesta en escena de dos autos sacramentales: 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.

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, p. 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.

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, 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.

2. LA HUELLA DE 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 Váldez, 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. Con el marbete de «teatro independiente» los grupos españoles reivindicaban su autonomía absoluta con respecto a los campos político, económico, académico y religioso, por oposición a los teatros nacionales y aun a los teatros universitarios.

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 los 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 da la paradoja de que uno de los referentes indiscutibles del teatro independiente a nivel internacional era *El príncipe constante* del Teatr Laboratorium⁷, dirigido por Jerzy Grotowski y protagonizado por Ryszard Cieślak, 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 occidental⁸. En ella se plasmaban los presupuestos del teatro pobre grotowskiano⁹ para resaltar los valores universales y atemporales conte-

⁷ Sobre *El príncipe constante* del Teatr Laboratorium, ver Jacquot, 1970; Baczyńska, 1996; y Mango, 2008.

⁸ «L'espressione che, forse, meglio di altre può aiutarci a comprendere il ruolo che *Il Principe costante* di Grotowski ha avuto nel teatro del Novecento è che si tratta di uno spettacolo cruciale, nel senso che è una di quelle opere che ha funzionato come uno spartiacque nell'idea moderna di teatro distinguendo abbastanza nettamente quanto accade prima e quanto dopo la sua apparizione» [Mango, 2008, p. 7].

⁹ Ver Grotowski, 1970.

nidos 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 Artaud¹⁰, y por consiguiente se alzó a un lugar privilegiado dentro del canon dramático universal.

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 franquista¹¹.

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, p. 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:

¹⁰ Ver Artaud, 1964.

¹¹ «El teatro ritualizante configuró una imagen del individuo mártir de la civilización occidental, denunciando la condición materialista como el principio destructor de la dimensión espiritual y trascendental del hombre» (Cornago, 1999, p. 36).

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, p. 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, p. 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, p. 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 Cieslak 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 ceremonia¹²:

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, p. 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

¹² Ver Cornago 1999, p. 38.

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, zarandeado, 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, p. 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. Acaso los teatros públicos de nuestro país no estaban (¿ni están?) 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.

3. ¿HISTORIA DE UNA AUSENCIA? CALDERÓN Y EL TEATRO RITUAL EN ESPAÑA DESDE 1981 HASTA LA ACTUALIDAD

Dentro de nuestras fronteras la efeméride de 1981 supuso 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 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, y 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 de la literatura universal.

Esta unidad 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 deshonor*, *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*.

Ahora bien, la Compañía Nacional ha 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 mojiganga 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.

El teatro sacro de Calderón goza, con todo, de cierta vitalidad en las carteleras, pues con 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 estas montajes insisten menos en lo teológico que en la dimensión espectacular de estos textos.

Por tanto, parece 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*¹³, *La devoción de la cruz*¹⁴, *Los*

¹³ En una versión muy libre titulada *La dama de Alejandría* que se estrenó en el Teatro Español en 1980.

¹⁴ Eusebio Lázaro la estrenó en Almagro 1987 y más recientemente, en 2008, la compañía sevillana Cámara Negra la ha llevado por distintos festivales.

*cabellos de Absalón*¹⁵, *El mágico prodigioso*¹⁶ y *El príncipe constante*¹⁷, 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.

BIBLIOGRAFÍA

- ADILLO, Sergio, «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, 2014, pp. 1-21.
- «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, 2015, pp. 127-146.
- *Catálogo de representaciones del teatro de Calderón en España (1715-2015)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2017a.
- *Calderón en los escenarios españoles (1715-2015): canon, construcción nacional y campo del teatro*, Madrid, Universidad Complutense, 2017b.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis, «Muestra de Teatro Base», *Yorick*, 52, 1972, p. 27.
- ANDIOC, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Juan March / Castalia, 1976.
- «El Teatro Nuevo Español, ¿antiespañol?», *Dieciocho*, vol. 22, 2, 1999, pp. 251-371.
- ANDIOC, René y Mireille COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008, 2 vols.

¹⁵ José Luis Gómez representó el drama en el Teatro Español en 1984, y luego han vuelto sobre él Toni Randall en 1992, Laila Ripoll y su compañía Micomicón en 1999 y los miembros de Galo Real en 2015.

¹⁶ Las de Teatro de los Vientos de Alicante y el Teatro Estable de Valladolid en 1981, la de la Compañía Española de Teatro Clásico de Manuel Canseco en 1989, la de los canarios Fila Siete en 2000, la de Pérez de la Fuente en 2006, la de Primas de Riesgo en 2014 y la versión para títeres de los castellano-manchegos El Viaje Entretenido en 2015.

¹⁷ Alberto González Vergel lo montó en 1989 con Teatro de Hoy; la Companhia de Teatro de Almada giró por algunos festivales en el verano de 2000 con la versión portuguesa orquestada por Jorge Listopad; los italianos Lenz Rífrazioni recalaron en 2006 Almería con su interpretación vanguardista del original calderoniano; en 2011 sus paisanos de Theatralia dirigieron a los alumnos de la ESAD de Cáceres en una reinterpretación del texto, y en 2013 la agrupación malagueña Teatro de los Orígenes Laboratorio lo adaptó de forma libérrima en *Konstante013*.

- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son doublé*, Paris, Gallimard, 1964.
- AZORÍN, *Obras escogidas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, vol. II.
- BACZYŃSKA, Beata, «Espacio teatral áureo y prácticas escénicas del siglo xx. Observaciones al margen de los montajes polacos de *El príncipe constante* de Calderón», *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, ed. Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Marc Vitse y Frédéric Serralta, Pamplona, GRISO, 1996, vol. II, pp. 47-56.
- BASTIANES, María, «*La Celestina* en escena (1909-2012), Madrid, Universidad Complutense, 2015 [tesis doctoral inédita].
- BULULÚ, «Un montaje: *El mito de Segismundo*», *Primer Acto*, 150, 1972, pp. 68-74.
- CORNAGO BERNAL, Óscar, *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Madrid, Visor, 1999.
- «Alegoría y ritualidad como paradigmas teatrales: entre el auto sacramental y la escena contemporánea», *Hispanic Review*, 74, núm. 1, 2006, pp. 19-38.
- E. M., «Escándalo en un teatro de Venecia: actores y actrices representan desnudos autos sacramentales de Calderón de la Barca», *ABC*, 3 de noviembre, 1974.
- ESTÉVEZ-ORTEGA, Enrique, «Un retorno a lo clásico: Calderón, dentro y fuera de España», *La Esfera*, 3 de septiembre, 1927, p. 38.
- GARCÍA RUIZ, Víctor, «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, 1998, pp. 95-108.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI, 1970.
- *Teatro laboratorio*, Barcelona, Tusquets, 1980.
- JACQUOT, Jean, «Théâtre Laboratoire de Wrocław: *Le prince constant*», en *Les voies de la création théâtrale*, ed. Jean Jacquot, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1970, vol. I, pp. 120-128.
- MANGO, Lorenzo, «*Il Principe costante* di Calderón de la Barca-Słowacki per Jerzy Grotowski, Pisa, Edizioni ETS, 2008.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1990.
- MATYJASZCZYK GREŃDA, Agnieszka, «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 / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 337-342.
- «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, 2008, vol. II, pp. 59-66.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Calderón y su teatro*, Buenos Aires, Emecé, 1946.

- SILIUNAS, Vidmantas, «Calderón en Rusia y Unión Soviética en el siglo xx», en *Calderón en escena: siglo xx*, ed. José M.^o Díez Borque y Andrés Peláez Martín, Madrid, Comunidad de Madrid, 2000, pp. 181-189.
- SULLIVAN, Henri W., *El Calderón alemán: recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 1997.
- VALBUENA PRAT, Ángel, «Una representación de *El gran teatro del mundo*», *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos del Ayuntamiento de Madrid*, 5, 1928, pp. 79-83.