



FERNANDA ANDURA VARELA

Calderón en la escena española, 1900-2000

I. El teatro barroco español durante la Monarquía y la República

A principios del siglo XX, España se enfrentaba a una de las crisis de identidad más agudas de su historia. La regencia de María Cristina concluía con la pérdida de Cuba, Puerto Rico y Filipinas. En 1902 era declarado mayor de edad Alfonso XIII que estaría a la cabeza del régimen monárquico hasta 1923. En los primeros veinte años del siglo tendrán lugar importantes acontecimientos en la vida sociopolítica del país: movimiento revolucionario de Cataluña, huelga revolucionaria en toda España, asesinato del presidente del Consejo, Eduardo Dato, y, para concluir, el recrudecimiento de la guerra de África, tras el desastre de Annual.

El mundo teatral de principios de siglo contaba con una pobrísima dirección de escena, cuando no inexistente. Al oficio del primer actor se unía el de director, hecho que demostraba más una actividad económico-empresarial que artística. El teatro, en general, era un apartado de la cultura y del ocio, que se movía exclusivamente en la esfera privada, y su organización se estructuraba a través de las seculares compañías, que funcionaban con una estructura rígida, jerarquizada y casi inamovible. Dependían de la personalidad del primer actor o actriz que además asumía el papel de empresario y director de escena.

En cuanto a los autores clásicos, la preceptiva decimonónica aludía únicamente con el nombre de clásicos a los escritores de la antigüedad grecolatina. Los escritores del Siglo de Oro no pasaban de ser escritores «antiguos». Pero si los autores griegos y romanos habían sido autoridad

para los apologistas del clasicismo, los que optaron por valorar la identidad nacional, la civilización moderna y la cristiandad, tuvieron que recordar a los escritores «antiguos» que poco a poco se convertirían en los nuevos clásicos.

La teoría estética del siglo XIX contempló el Siglo de Oro bajo el signo de los intereses artísticos e ideológicos de su tiempo. El barroco español había servido unas veces de excusa para la formulación de sus propias teorías; otras, de referente [124] apropiado para fundamentar cualquier tipo de polémica de las diferentes escuelas ideológicas que habían triunfado en la centuria anterior. De manera que no existió un criterio para interpretar la época clásica del arte dramático español.

De los títulos teatrales que solían representarse en los teatros de Madrid cada temporada, las reposiciones de obras clásicas tenían un porcentaje muy bajo, pero su presencia era constante en los escenarios, porque venían ocupando desde antiguo un lugar destacado en el repertorio de las compañías dedicadas al teatro de verso y en la formación histriónica de los principales actores.

Hacia 1900, la primera de todas y la de más prestigio era la de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, ejemplo para cualquier compañía aspirante. Ambos habían arrendado el Teatro Español y se habían esmerado en la representación de autores clásicos: Lope, Alarcón, Tirso, Moreto, Calderón. Las innovaciones introducidas con respecto a la calidad de sus espectáculos fueron esencialmente estéticas: mejora de los decorados, muebles, atrezzo -prestados en ocasiones por sus amigos mecenas- y la indumentaria, que, como la selección de textos, estaba pensada para el mayor lucimiento de la actriz.

Varios fueron los títulos de Calderón que representó María Guerrero. En 1886 había puesto en escena Semíramis o la hija del aire, con adaptación de José de Echegaray. Función polémica en la que su interpretación había sido muy discutida. En la temporada 1887-88 incluía en su repertorio El alcalde de Zalamea y La dama duende. Con ambas obras tuvo la osadía de presentarse en París, empresa mucho más arriesgada -por el idioma- que la gira por Latinoamérica que también realizaron. Dos años después, en 1900, año de la Exposición Universal, repiten la experiencia en el Teatro de la Renaissance y en el Athenée de París. Luego en Bruselas, Milán y Roma con un programa en el que figuraban Casa con dos puertas mala es de guardar, junto a Don Juan Tenorio y La estrella de Sevilla. El éxito, sobre todo en la capital francesa, fue enorme. En 1902 estrena El dragoncillo, y en 1905, El médico de su honra. En 1906 incorpora a su repertorio El mágico prodigioso, con versión de Francisco Fernández Villegas.

Otra de las compañías célebres de estos primeros años del siglo fue la de Enrique Borrás, actor catalán que había trabajado con Antonio Vico y se había afincado en Madrid. Dos de sus mayores éxitos habían sido La vida es sueño, que puso en escena en 1905 en el Teatro de la Comedia, en 1913 en el Circo Price, y en 1918 y 1920 en el Teatro del Centro. El segundo título fue El alcalde de Zalamea, con el que debutó en el Teatro Español en 1910, con una versión de Juan de la Peña y los actores Nieves Suárez, Ricardo Calvo y Alfonso Muñoz y que repetirá en 1920 en el Teatro del Centro, en 1922 en el Español, en 1923 en La Latina, en 1925 en el Español

y en 1930 en el Calderón.

El 19 de octubre de 1912, la compañía de Francisco Fuentes, debutaba con *A secreto agravio, secreta venganza*, un nuevo título de Calderón, con refundición de Tomás Luceño.

Ricardo Calvo era un hombre de teatro que provenía de una importante saga de actores. En 1918 estrenaba, junto a Matilde Moreno, *El alcalde de Zalamea*, con una versión de Carlos Moor. En 1917 había puesto en escena *La vida es sueño*, en el Teatro Cervantes, título que repitió en el Español en 1918, 1919, 1920, 1921, 1923, 1928 y 1929.

En 1919, Jacinto Benavente y Ricardo Calvo conseguían el arriendo del Teatro Español. En la primera cláusula del pliego de condiciones se especificaba la [125] necesidad de recuperar el teatro clásico español y la obligación de representar al menos cuatro obras clásicas.

En el mismo año, Enrique Borrás fusiona su compañía con la de una joven actriz catalana, Margarita Xirgu. Estrenan *El alcalde de Zalamea* en el Teatro de la Comedia y el éxito obtenido fue tan abrumador que en 1920 repiten el título en el Teatro del Centro, en función doble, con *La vida es sueño*. El mismo espectáculo vuelven a reponerlo en el Teatro Español en 1923 y en el Teatro de La Latina en 1926.

El alcalde de Zalamea era uno de los títulos más representados y formaba parte del repertorio de la mayoría de las compañías. Francisco Morano lo estrenará también en 1918 en el Teatro del Centro y Emilio Portes en 1919, primero en el Cómico y después en el Fuencarral.

Un dato curioso en estos primeros veinte años del siglo fue el estreno de la ópera española en tres actos, *Circe*. El 8 de mayo de 1902 se representaba en el recién inaugurado Teatro Lírico de la calle Marqués de la Ensenada. La música era de Ruperto Chapí, y el libro de Miguel Ramos Carrión, que lo escribió basándolo en el texto de Calderón, *El mayor encanto, amor*. El empresario Luciano Berriatúa había construido el teatro para que los compositores españoles estrenasen allí sus obras líricas. Berriatúa, Chapí y el escenógrafo Amalio Fernández visitaron las óperas de París, Bruselas, Berlín y Milán. Los decorados de la obra fueron diseñados por Amalio Fernández y el papel estelar fue interpretado por la tiple Carlota Fereal.

El advenimiento de la II República, el 14 de abril de 1931, provocó en la vida cultural del país un impulso de renovación que apenas tuvo tiempo de madurar, pero que en la esfera teatral llegó a esbozar los primeros resultados de un programa de gobierno, destinado a difundir y democratizar los bienes culturales, a potenciar el hecho teatral y a educar en el teatro a las clases más desfavorecidas. El teatro, que en aquel momento era un fenómeno cultural de primer orden, seguía sujeto a las leyes del mercado: las compañías funcionaban como empresas y el rendimiento económico era el motor fundamental.

En 1931 surgen dos proyectos que darán un empuje sin precedentes a la consideración del teatro áureo y que además serán financiados por el Estado. El primero es el Teatro del Pueblo de Misiones Pedagógicas, y el segundo, el Teatro Universitario La Barraca.

Misiones Pedagógicas se crea por un decreto de 29 de mayo de 1931, con la pretensión de fomentar la cultura general y la educación popular en los lugares más aislados. El Patronato de estas Misiones, presidido por

Manuel Bartolomé Cossío, estimó que el teatro debía ser uno de los canales de esta difusión y nombró a Eduardo Torner y a Alejandro Casona para que llevaran a cabo el proyecto. Se configuró un grupo de actores integrado por estudiantes universitarios, en el que participaron como escenógrafos Piti Bartolozzi y Pedro Lozano. Recorrieron doscientos ochenta y seis pueblos españoles con un repertorio de piezas cortas clásicas: pasos, entremeses, jácaras y mojigangas de Lope de Rueda, Juan del Enzina, Cervantes, Ramón de la Cruz y Calderón.

El dragoncillo fue el título de Calderón más representado. En Madrid se estrenó, el 20 de agosto de 1936, en el Teatro Español, compartiendo cartel con las obras *El falso faquir de Dieste* y *El enamorado y la muerte de Alberti*.

El segundo proyecto republicano fue *La Barraca*, que nació fruto de la identificación [126] de Federico García Lorca con los propósitos culturales de la II República. La idea había nacido de un grupo de estudiantes de Filosofía y Letras y Arquitectura que provenían del Instituto Escuela y fue acogida inmediatamente por el poeta, que consiguió que el ministro Fernando de los Ríos apoyase oficialmente al grupo, con una cantidad importante de dinero (cien mil pesetas).

Lorca y Eduardo Ugarte, copartícipe en el proyecto, trataron de popularizar con ideas renovadoras el teatro clásico español y hacerlo asequible a las gentes que lo desconocían. Uno de los primeros montajes fue *La vida es sueño*, estrenada en Burgo de Osma en 1932 y puesta en escena con unos extraordinarios figurines de Benjamín Palencia, canciones armonizadas por Julián Bautista y con la colaboración, en el papel de *La Sombra*, del mismo Lorca.

En el mes de julio de 1932 hacen su primer viaje a Burgo de Osma, después a numerosos pueblos de Galicia, Asturias, Granada, Madrid, Alicante y Murcia, en sólo seis meses. *La Barraca* fue además un lugar privilegiado de confluencia de un grupo destacadísimo de artistas de vanguardia: José Caballero, Santiago Ontañón, Ramón Gaya, Norah Borges, Alberto Sánchez, Benjamín Palencia y Arturo Ruiz Castillo, entre otros. La desaparición de *La Barraca* se produce en 1934, cuando el gobierno de la CEDA les negó la subvención.

Desde 1932 Margarita Xirgu y Enrique Borrás dirigían el Teatro Español de Madrid. Eligieron a Cipriano Rivas Cherif como director artístico de la compañía y entre los tres ensayaron un modelo de teatro nacional, basado en la recuperación del teatro clásico como legado patrimonial inexcusable. Rivas Cherif había sido una de las personalidades teatrales más inquietas del periodo y había dedicado buena parte de sus aspiraciones a la búsqueda de una renovación de la escena. Creador de grupos experimentales como *El Caracol* o *El Cántaro Roto*, desde 1930 iniciará una estrecha y fructífera colaboración con Margarita Xirgu. Estuvieron al frente del coliseo madrileño hasta 1935 y colaboraron con escenógrafos de la talla de Sigfrido Burmann, Manuel Fontanals o Salvador Bartolozzi, consiguiendo espectáculos de un gran nivel escénico. La elección de los autores fue amplia, pero no olvidaron a los clásicos. Séneca, Lope, Calderón y Tirso pudieron disfrutarse en el teatro de la calle del Príncipe.

En 1930, Margarita Xirgu estrena *La niña de Gómez Arias*, título que

ya había representado en 1922 y 1924. Una de las comedias menos conocidas de Calderón, con la que había triunfado en su gira por España y Latinoamérica. Comprobado el éxito del título, la Xirgu decidió desempolvar algunas otras heroínas clásicas.

El 22 de diciembre de 1930 estrena *El gran teatro del mundo*, con sorprendentes decorados de Sigfrido Burmann. La actriz hizo una representación memorable en el auto de Calderón. En 1932 inaugura la temporada del Español con *El alcalde de Zalamea*, que vuelve a repetir en 1934 en un espectacular montaje en la Plaza de Toros, con alumnos de la TEA (Teatro Escuela de Arte, proyecto de Rivas), y en 1935 en el Español.

El 18 de julio de 1936 se produce la sublevación militar contra la República y se inicia un conflicto armado de dramáticas consecuencias, que no concluirá hasta el 28 de mayo de 1939.

Pocos días antes, Max Aub, que había redactado el proyecto definitivo para la constitución de un teatro nacional, lo presentaba al presidente de la República, Manuel Azaña. En su introducción se advertía el interés prioritario de recuperar [127] como bien patrimonial el teatro del Siglo de Oro español. Al mismo tiempo Emilio Cotarelo y Mori entregaba al municipio madrileño otro plan, Organización del Teatro Clásico Español, en el que se especificaba la necesidad de recuperar el edificio del Teatro Español para sede del teatro clásico e histórico.

Los numerosos proyectos republicanos y la vocación pacífica de aquello que se deseaba como un nuevo Siglo de Oro, se convertirían, durante el conflicto armado, en un arma de trincheras. En el bando republicano, María Teresa León creó el Teatro de Arte y Propaganda, con sede en el Teatro de la Zarzuela. Allí estrenó, en el mes de septiembre de 1937, *El dragoncillo de Calderón* en un programa doble en el que también se incluía *El duelo de Chejov*. En mayo de 1938, el mismo grupo, ahora llamado Guerrillas del Teatro, haría una representación para los soldados madrileños de la misma pieza de Calderón.

La guerra sorprendió a la compañía de Margarita Xirgu en México, que ya no volvería a regresar a España. Con ella viajaba Cipriano Rivas Cherif.

El 12 de septiembre de 1936, en el Teatro Fontalba, el grupo de Teatro Popular daba su primera representación pública con una selección de obras entre las que figuraba *La vida es sueño*. En enero de 1938, la compañía del actor Pepe Romeu estrenaba la misma obra en el Teatro Eslava y en 1939 haría temporada en Valencia y Barcelona con *El alcalde de Zalamea*.

Manuel González, director del grupo García Lorca y simpatizante de UGT en el Madrid republicano, fue, en palabras de Robert Marrast, «el que sin duda más contribuyó a la cultura popular, escogiendo obras de calidad»(1). Manuel González había conseguido un mes de estancia en el Teatro Español para su grupo García Lorca, mes que se alargó a toda la guerra, gracias a la designación de la Junta de Defensa que le había concedido la titularidad a principios de 1937.

El 7 de octubre de 1938 pone en escena *El alcalde de Zalamea*, con versión de López de Ayala, en el Festival Pro Campaña de Invierno. El 12 de octubre del mismo año vuelve a representarla, esta vez formando parte de un Festival de Arte, organizado por la Asociación de la Prensa. La obra seguiría reponiéndose en el Teatro Español hasta después de la guerra.

[128]

En noviembre de 1938 se constituye la Junta Nacional de Teatros y Conciertos, que se convertiría, en marzo de 1940, en Consejo Nacional de Teatros, para regular todo lo referente a Teatros Nacionales. También en 1938 aparece el Teatro Nacional de la Falange, que será dirigido por Luis Escobar.

Durante la Guerra Civil española, el bando nacional había demostrado un gran interés por el teatro como instrumento de educación y como vehículo de recuperación de valores pretéritos de la patria. Se apelaba al esplendor del teatro áureo, porque la peculiar herencia cultural de los siglos dorados, como cualidad esencial y eterna, venía al pelo para reinstaurar ciertos principios desaparecidos en el presente. Proporcionaba además una garantía diferenciadora, frente a los corruptores peligros de la modernidad de la derrocada República.

Desde que Dionisio Ridruejo se hace cargo del área de Prensa y Propaganda, a principios de 1938, el teatro va tomando un sentido en la línea de la joven ideología nacionalista. Según el historiador Rodríguez Puértolas, es Ridruejo el que mejor define el papel del arte escénico en su sector y el responsable de la elaboración del proyecto teatral en la zona nacional:

En estos momentos trascendentales, en que se debate el porvenir de la patria, el teatro debía surgir como beligerante en el campo de las ideas [...] para recoger las expresiones de patriotismo que han llevado a una gesta de reconquista al glorioso pueblo español(2).

No aspiraba sólo a crear unas compañías oficiales ni a controlar a las privadas, sino a promover una serie de instituciones docentes, normativas y centros experimentales [...] y a intervenir en la propia Sociedad de Autores [...] Me guiaba por la utopía falangista de la sindicación general del país(3).

Pero no sólo Dionisio Ridruejo da testimonio de lo que debía ser el teatro de los nacionales. También Manuel Machado, Wenceslao Fernández Flores, José María Pemán o Gonzalo Torrente Ballester, coincidieron en proclamar la vuelta escénica al Siglo de Oro y a su tradicional fervor religioso, y en apoyar el auto sacramental como género emblemático de la cruzada. El teatro del mañana debería ser la «liturgia del Imperio».

2. El teatro áureo en la primera postguerra. Las celebraciones de exaltación patriótica

Al finalizar la contienda, la idea de la creación de un teatro nacional que dependiera de la administración del Estado y sirviese a los nuevos principios, fue respaldada por las altas instancias del régimen, y el proyecto puesto en marcha en muy pocos meses. No era una creación

novedosa del bando vencedor. Desde Moratín y José Bonaparte hasta Max Aub y Manuel Azaña, la idea se había ido gestando en un intento de ordenar y proteger el hecho teatral. Durante la República habían sido numerosos los debates, proyectos y estudios sobre cómo debía ser un teatro nacional.

A partir de este momento, la imagen de los clásicos se vio afectada por una especie de burocratización, de exaltación oficial, traducida en un tratamiento escénico generalmente rutinario. El fondo ideológico de esta protección a los clásicos era bastante obvio. Significaba la defensa de unos valores culturales y espirituales [129] ligados al nacionalismo español y a la memoria del Imperio.

Una imagen grandilocuente en cuanto al texto y católica en cuanto a la ideología, prevalecía cada vez que se citaba el nombre de Calderón. Era, en términos escénicos, algo vinculado a los sermones, al teatro de tesis, a la espectacularidad gratuita, a la búsqueda de situaciones efectistas. El tratamiento atrevido de la escenografía, fundamental en la estética calderoniana, como desarrollo de la convención y del juego, fue utilizado en los primeros años de la postguerra con una desmesura y aparatosidad gratuitas.

El primer intento de los nacionales de hacer del espectáculo teatral un acto de exaltación patriótica, fue la representación del auto sacramental *El hospital de los locos*. A finales de 1937 se crea el Teatro Nacional de la Falange Tradicionalista y de las JONS. Previamente, el entonces responsable Nacional de Propaganda, Dionisio Ridruejo, había nombrado Jefe Nacional de Teatro y director del Teatro Nacional recién creado a Luis Escobar. Le encargó un espectáculo que había de representarse en la portada de la catedral de Segovia, y Luis Escobar propuso este auto sacramental de José de Valdivieso. El éxito desbordó todas las expectativas y convirtió al Teatro Nacional de la Falange en el buque insignia del bando nacional. La compañía pasó el verano en la playa de Laredo, ocupada en el montaje de nuevas obras clásicas para su repertorio -una de ellas, *La vida es sueño* de Calderón- y poco después inició una gira por todas las capitales de la zona nacional, empezando por Santiago y Salamanca, hasta llegar a Madrid el 22 de mayo de 1939, días después de la entrada oficial de Franco. La compañía recibió el encargo de representar al teatro oficial en estas primeras fiestas de la Victoria y lo hizo en «función de gala extraordinaria» en el Teatro Capitol.

La crítica en general apoyó con devoción el montaje. El diario ABC recogió el acontecimiento y Luis Araujo Costa escribió:

Interpretada sobre la escena con la más acusada modernidad, palabra que en su sentido verdadero indica tradición [...] y entrega de esencias espirituales de unas generaciones a otras. Luis Escobar sabe que el teatro necesita algo que se refiere siempre al sentido de la vista y a la sensación de ver y que no hay arte escénico en armónica integridad si a él no concurren todas las bellas artes [...] Consigue una maravilla artística, en la emoción religiosa e intelectual, en el tono siempre elevado de las alegorías. Música para los ojos que realza el decorado, los trajes, las actitudes de los intérpretes, lo bien cuidado de la máquina, las intervenciones angélicas en los planos superiores [...](4).

La segunda conmemoración emblemática del recién llegado régimen de Franco tuvo lugar en el paseo de las Estatuas del Retiro el día 18 de julio, día de la Victoria, y fue encargada también al Teatro Nacional de la FET y las JONS. Se volvió a elegir para la ocasión un auto sacramental, esta vez de Calderón, *La cena del rey Baltasar*, y se representó el 23 de julio de 1939.

Felipe Lluch Garín, conocido director de escena valenciano, iniciador y artífice del teatro nacional, fue el elegido para llevar a cabo el prólogo de esta representación teatral. El motivo fue su reciente adhesión a la causa franquista, ya que no faltaban acusaciones sobre su pasado ligado a empresas teatrales de los rojos (entre otras, la TEA, *El Caracol* o *Nueva Escena*).

Un año más tarde y con motivo del primer aniversario de la Victoria, Lluch vuelve a ser solicitado para dirigir la fiesta dramática que conmemorase el evento, organizada y financiada por la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda. El [130] espectáculo se tituló *España, una, grande y libre* y constaba, al estilo del teatro áureo, de una loa, *Loa famosa de la unidad de España*; una comedia, *Comedia heroica de la libertad de España*, y una farsa, *Fiesta alegórica de la grandeza de España*. La loa era un resumen de fragmentos, artificios dramáticos y escenas alegóricas y espectaculares como las que acompañan a los autos sacramentales de Calderón. La música elegida para esta pieza fue escrita por Joseph Peiró, en 1629, para la loa de la comedia de Calderón, *El jardín de Falerina*. La comedia era una refundición libre de romances de los ciclos de Bernardo y Roncesvalles, con música de Alfonso el Sabio, Juan del Enzina y Carlos Verardi. La farsa, una versión actualizada de la Farsa sacramental de las bodas de España de autor anónimo, con música de Pedrell y Bances Cándamo.

El acto tuvo lugar en el Teatro Español el 7 de abril de 1940 y se convirtió en un ritual de afirmación ideológica, concluyendo con los gritos de rigor. El estreno estuvo presidido por el ministro de la Gobernación, Ramón Serrano Suñer, y constituyó el acontecimiento teatral más destacado de la temporada. La escenografía era de Luis Feduchi; los figurines, de José Caballero, y la dirección de orquesta, de José María Franco.

Después de estas celebraciones y una vez creados los dos teatros nacionales, María Guerrero y Español, la lista de obras de Calderón representadas en España, desde 1939 hasta 1980, apenas llega a media docena de títulos, dos de los cuales, *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*, prevalecen claramente.

Si consideramos el ingente volumen y la diversidad de la producción calderoniana (120 comedias y casi un centenar de autos sacramentales, sin contar poesías sueltas y piezas dramáticas cortas), de inmediato se tiene la impresión de que el autor no ha interesado demasiado, aunque algunas de sus obras, y muy concretamente las dos citadas, gocen de popularidad y prestigio.

En este sentido resulta muy significativo que durante algunas temporadas el nombre de Calderón no apareciese más que en los Festivales de España. Alejado de la vida regular de los escenarios, solía recurrirse a él cuando la pretensión de obtener alguna subvención oficial exigía el

manejo de textos «culturales». Esta era la cultura que, como vemos, más apreciaba el régimen.

Al año siguiente y en fecha de nuevo emblemática, 18 de julio de 1941, se repite el espectáculo. Esta vez Felipe Lluch tuvo a un jovencísimo director de escena andaluz como ayudante, Cayetano Luca de Tena, que le sucederá inmediatamente en la dirección del teatro. La dama duende fue el primer título de Calderón, montado por Luca de Tena en el Teatro Español, que contó para la realización de la escenografía con Emilio Burgos y con Manuel Comba para el diseño de los figurines. La función, encabezada por Mercedes Prendes, se estrenó el 4 de junio de 1942.

La crítica se mostraba esperanzada después de las primeras puestas en escena:

En el Teatro Español se cumple uno de los principales postulados del nuevo credo escénico. Concebido bajo el signo del Sindicato y la Falange, la disciplina ha sustituido a la antigua confusión. Todos los elementos de que se compone una representación se someten a un solo criterio directivo. Actores y actrices, prescindiendo del divismo, se convierten en humanos instrumentos servidores de una intención única. Escenógrafos y figurinistas ensayan, sobre unas líneas marcadas [...] la música sirve de fondo al artificio, rellenando el vacío de los silencios o acentuando el lirismo o la tragedia de un instante(5). [131]

Sólo un mes más tarde, el 2 de julio de 1942, Luca de Tena vuelve a estrenar un Calderón, el auto sacramental *El pleito matrimonial del Alma y el Cuerpo*, que Felipe Lluch había previsto para la temporada. La versión era suya y la dirección de escena del nuevo director. Se eligió un espacio al aire libre, los jardines del Retiro, en donde Sigfrido Burmann montó una brillante escenografía y Vicente Viudes un vestuario espectacular. La función se repone el 12 de octubre, para celebrar una función de gala, patrocinada por el Ministerio de Asuntos Exteriores, con motivo del Día de la Hispanidad, y de nuevo el 18 de marzo del año siguiente, con el añadido de la obra *La mojianga de la muerte*, también de Calderón.

El 4 de julio de 1944, Modesto Higuera estrenaba, con la compañía del TEU en función única, *La vida es sueño*. Higuera era un director procedente del Teatro Universitario de preguerra, que había formado parte de *La Barraca*. Durante estos años continuaba su labor como director de grupos universitarios y una década después sería el primer director del Teatro de Cámara y Ensayo.

Después de una temporada larga sin ofrecer ningún texto de Calderón, el 5 de octubre de 1946, Cayetano Luca de Tena pone en escena una tragedia *El médico de su honra*, con escenografía de Sigfrido Burmann y figurines de Fernando Chausa.

El último Calderón montado en el Teatro Español, durante la época de Luca de Tena, tuvo lugar seis años más tarde. El alcalde de Zalamea se estrenó el 12 de abril de 1952.

La misión desempeñada por los teatros nacionales durante los años de la primera postguerra, fue la de una completa renovación formal y conceptual, tarea que, si no estaba clara para el Régimen -empeñado en

labores de exaltación de sus intereses políticos- sí lo estaba para Cayetano Luca de Tena y Luis Escobar. El respeto mantenido entre ellos y la amigable competencia que establecieron desde sus teatros, redundó en una importante elevación del nivel de la escena española de los años cuarenta. Ambos crearon un público al que acostumbraron a espectáculos de calidad, organizaron compañías estables, sólidas y disciplinadas, fueron los artífices de la renovación técnica operada en el teatro español, ampliaron el repertorio al mejor teatro extranjero, se empeñaron en la defensa de la dignidad escénica y llevaron a cabo una programación ambiciosa.

Durante esta década hubo un acuerdo tácito, entre los teatros, que delimitaba [132] los intereses de las dos compañías: el Teatro Español se dedicaría fundamentalmente al repertorio clásico, y el Teatro María Guerrero al teatro moderno. Quizás ésta fue la razón de que Luis Escobar programara únicamente cuatro títulos de Calderón en los doce años que gestionó el teatro.

La primera temporada oficial del María Guerrero comenzaba el 27 de abril de 1940, inmediatamente después de las actuaciones de la compañía Teatro Nacional de la FET y de las JONS en los actos de exaltación patriótica del nuevo régimen, comentados anteriormente. El espectáculo elegido para la inauguración estaba compuesto por dos obras de Calderón, el entremés *La Rabia* y el auto sacramental *La cena del rey Baltasar*. El primero fue dirigido por Claudio de la Torre, codirector del teatro, y el segundo por Escobar. La velada se abrió con sendas disertaciones de José María Pemán, en prosa, y de Eduardo Marquina, en verso.

El crítico Jorge de la Cueva recogió en su artículo publicado en el diario *Ya* las palabras de Pemán:

[...] en este escenario glorioso, empezaba, después de la Victoria, el resurgir del teatro hecho posible porque los ideales que dieron lugar a la Victoria daban la necesaria unidad de pensamiento, sin la que no puede existir un teatro nacional que signifique, al mismo tiempo que amor y respeto a la tradición, ansias constructivas de incorporación de todas las normas al pensamiento general(6).

«Escenario glorioso [...] unidad de pensamiento [...] respeto a la tradición [...]», éstas eran las aportaciones que los intelectuales del régimen reconocían en estas primeras puestas en escena. Pero su miopía no impedía los avances escénicos y de interpretación que en los teatros nacionales se estaban produciendo y que además eran reconocidos por la mayor parte de la crítica:

Los señores Escobar y de la Ossa pueden ufanarse, de haber alcanzado la meta del buen arte, de excelso teatro [...] El teatro nacional es un hecho tangible [...] Su programa de estrenos lo acredita; lo afirman los conjuntos logrados en las interpretaciones de las obras de los más dispares géneros teatrales(7).

[...] los ensayos del María Guerrero no cabe duda de que son la

ráfaga de aire puro en un ambiente enrarecido, y hay tal voluntad y tal vocación de verdadero arte en ellos que nos ganan el ánimo y mueven nuestro aplauso en contraste con el egoísmo y el desdén de la mayoría de las empresas teatrales(8).

La obra, *La cena del rey Baltasar*, junto a *El hospital de los locos* y *Don Duardos*, visitó Lisboa con motivo de la Exposición del Mundo Portugués, y la crítica desplegó parabienes de los «hermanos españoles», señalándolos como modelo de recuperación del teatro glorioso.

Una cita obligada en los meses de otoño, que con el tiempo llegaría a convertirse en una tradición, era la representación de *La vida es sueño*. El primer montaje tuvo lugar el 28 de noviembre de 1940, con escenografía de Pedro Pruna y música de Joaquín Rodrigo, y el segundo el 12 de noviembre de 1942. Para la tercera versión, octubre de 1943, se contó con un rey Basilio de excepción, el propio Luis Escobar. El crítico del diario *Ya*, Jorge de la Cueva, comentaba acerca de esta costumbre:

De cuando en cuando, como un homenaje a la figura más grande del teatro universal, como un hito de guía, como una aspiración, aparece en la escena del *María Guerrero*, la maravillosa obra de Calderón, que sirve además para encuadre de conjuntos y ensayo de actores(9). [133]

En 1945, Modesto Higuera y el TEU eran invitados al teatro para mostrar, en función única, *El santo rey don Fernando*, título de Calderón poco habitual en los escenarios. El diseño de vestuario fue de Emilio Burgos, y la dirección musical de Julián García de la Vega.

En el mes de julio de 1947, la compañía titular viajaba a la Argentina. Entre las obras estrenadas en la capital bonaerense, figuró *El alcalde de Zalamea*, en donde destacó en el papel de Pedro Crespo, Ricardo Calvo.

En 1948, Luis Escobar decide llevar a cabo una campaña popular en el Teatro del Progreso, con cuatro obras del repertorio de la compañía. Una era una nueva revisión de *El alcalde de Zalamea*. El director consiguió que la campaña fuese patrocinada por la Asociación de la Prensa.

3. La renovación escénica de José Tamayo (1954-1962)

Al concluir Cayetano Luca de Tena su primera etapa al frente del Teatro Español de Madrid, se abrió un período de desorientación propiciado por el cambio impuesto en la gestión de las dos compañías nacionales que durante doce años de existencia habían tenido distintos regímenes legales. El 28 de agosto de 1952 fue aprobado un nuevo Reglamento y los teatros quedaban adscritos, a todos los efectos, a un órgano directivo llamado Administración de los Teatros Oficiales, dependiente del Ministerio de Educación y Turismo. Además se suprimió el sistema de dirección única y se sustituyó por otro que consistía en contratar a un director para cada montaje, intentando con ello un mayor control. El intento fue un fracaso: faltaban criterios coherentes y de orientación y desde la prensa empezaron a alzarse voces disconformes con el funcionamiento de los teatros. Durante

la temporada 1953-1954, la Administración reaccionó ante estas críticas, y nombró a dos directores: Modesto Higuera, pasó a dirigir el Teatro Español, y Alfredo Marqueríe el Teatro María Guerrero. Después de una temporada excesivamente discreta, sus puestos fueron ocupados por José Tamayo, en el Español, y Claudio de la Torre, en el María Guerrero.

Coincidiendo con esta crisis en los Teatros Nacionales, José Tamayo, el único director-productor-empresario español desde Gregorio Martínez Sierra, creador de la compañía Lope de Vega, hacía su presentación en Madrid con un gran éxito. El espectáculo, considerado memorable por la crítica, fue El gran teatro del mundo y tuvo lugar en el Teatro de la Comedia de Madrid. Poco después, con motivo de las fiestas de San Isidro, volvió a representarse delante de la fachada del Palacio Real. En esta temporada Tamayo se ganó un puesto fundamental en la historia del teatro español contemporáneo. Y bueno es recordar que si su estreno de La muerte de un viajante de Arthur Miller le dio la imagen de un hombre abierto al mejor teatro extranjero del momento, fue el auto sacramental de Calderón el que contribuyó a definir su estilo.

Por ello, cuando el director granadino recibe el encargo en 1953 de montar La cena del rey Baltasar de Calderón, la compañía estaba ya considerada como una de las más aptas para poner en escena autos sacramentales. El estreno tuvo lugar el 24 de mayo de 1953, como homenaje de España a Su Santidad Pío XII, en un escenario poco convencional, el Auditorio del Palacio Pío del Vaticano y con un público de excepción. Tamayo obtuvo su éxito más resonante como director de escena. [134]

Contó con el patrocinio de las direcciones generales de Teatro e Información. La organización dependió del propio Tamayo y de la Compañía de Jesús, lo que permitió que actuasen, además de la Compañía Lope de Vega, el Ballet de la Opera de Roma, los Coros de la Capilla Sixtina y la Academia de Santa Cecilia. A la representación asistieron cuatro mil personas, el cuerpo diplomático acreditado en Roma y miembros del Vaticano, Universidades y Colegios Pontificios, además de una importante representación del Colegio Cardenalicio. El presupuesto total fue de trescientas cincuenta mil pesetas, que finalmente fueron sufragadas por las dos direcciones generales.

La puesta en escena de estos textos de Calderón le valieron a la compañía Lope de Vega un enorme prestigio en la representación de autos sacramentales que, con una ágil y espectacular factura escénica, resultaban tremendamente atractivos para el público y útiles para la Administración. Desde 1949 hasta 1951 esta formación recorrió el continente americano, en una gira triunfal desde el Teatro Auditorium de la Habana hasta el Teatro San José de Costa Rica. Recorrieron cincuenta y dos ciudades e hicieron mil doscientas representaciones de siete autos sacramentales.

Tamayo trajo a nuestros escenarios, desde el ámbito privado y público, la ambiciosa labor de representar dramas significativos en el pasado y en el presente de la historia del teatro, y su voluntad de renovación escénica, ligada a la espectacularidad, a la utilización de nuevos espacios, a su cultura teatral y a la colaboración de importantes pintores-escenógrafos (Burmán, Burgos, Cortezo, Mampaso, los Viudes, Pepe Caballero, Benjamín Palencia o Vázquez Díaz, entre otros), resultó una

aportación enormemente positiva.

La asociación de Tamayo a los autos sacramentales -luego fueron las antologías de la Zarzuela- no debe impedir la mención de su inquietud hacia los textos contemporáneos del teatro internacional, en cuyo terreno supo desenvolverse y programar en los años que ocupó la dirección del Teatro Español y en sus posteriores trabajos en la empresa privada.

Repuso *La cena del rey Baltasar*, siendo ya director del Español, el 12 de [135] mayo de 1954, con escenografía de Sigfrido Burmann, figurines de Víctor María Cortezo, coreografía de Roberto Carpio y un reparto encabezado por Francisco Rabal en el que también figuraron Asunción Balaguer, que poco después sería su mujer, y Asunción Sancho.

Durante los casi nueve años que Tamayo estuvo al frente del Teatro Español, llevó a cabo una programación rica, abierta y ambiciosa. Montó dos célebres Tenorios, cita anual y obligada en el teatro durante el mes de octubre, el Tenorio de los pintores, con unas sorprendentes escenografías pintadas para cada cuadro, y el estrenado en 1958 que ambientó en época romántica de la mano de Sigfrido Burmann. Dirigió obras clásicas (de Séneca, Sófocles, Molière, Shakespeare y Lope, entre otros), el mejor teatro extranjero (Anouilh, Miller, Faulkner, Pirandello, Bernanos) y Pepe Martín Recuerda, Antonio Buero Vallejo y Alejandro Casona.

Programó cinco obras de Calderón. La segunda -después de *La cena del rey Baltasar*- fue responsabilidad de una compañía invitada, el Teatro Popular Universitario, dirigido por Gustavo Pérez Puig. La obra *La hidalga del valle*, en versión de José María Rincón, con escenografía de Rafael Redondo y figurines de Miguel Narros, se estrenó el 25 de mayo de 1954. El tercer montaje fue *La vida es sueño*, que llevó al teatro de la calle Príncipe el 9 de febrero de 1955 en versión de Nicolás González Ruiz. La escenografía y los figurines eran de Emilio Burgos, y la música de Joaquín Rodrigo. En el reparto figuraban Paco Rabal, Mary Carrillo, Asunción Balaguer, José Bruguera, Antonio Ferrandis y José Luis Pellicena.

La vida es sueño fue en el repertorio de José Tamayo uno de los títulos clásicos más repetidos. La volvió a representar en 1954 en el Teatro de las Naciones de París y durante los años sesenta fue pieza habitual en su recorrido por Festivales de España. Sobre esta versión hecha en el Teatro Español, el mismo Tamayo escribió posteriormente:

Reuní a las más destacadas y acreditadas figuras del teatro español y aquello fue una babel. No menciono nombres, pero todos eran famosos y responsables. Y el resultado fue una catástrofe porque yo también me equivoqué rotundamente(10).

El 31 de marzo de 1955 vuelve a estrenar otro Calderón, de nuevo con versión de Nicolás González Ruiz y escenografía y figurines de Víctor María Cortezo, *El pleito matrimonial del alma y el cuerpo*.

Cuatro años más tarde, el 24 de marzo de 1959, levanta el telón del Teatro Español con *Los encantos de la culpa*. La refundición era de José María Pemán, los decorados de Manuel Mampaso, los figurines de Cortezo y las ilustraciones musicales de Cristóbal Halffter. El reparto incluía, entre otros, los nombres de Irene López Heredia, Asunción Sancho, Carlos

Lemos y José Bruguera.

José Tamayo ha sido, como director del Teatro Español y de la compañía Lope de Vega -participante regular en campañas y festivales-, un nombre directamente vinculado a los montajes contemporáneos de nuestros clásicos y, por tanto, de las obras calderonianas. Su singular estilo teatral, caracterizado sobre todo por el amor a la aparatosidad, encontró en los autos sacramentales uno de sus campos de cultivo. En una entrevista concedida a Julio Checa, el propio Tamayo comentaba:

Los autos sacramentales son una dramaturgia rica, con textos atrevidos: el cuerpo, el alma, la lujuria, la hermosura [...] Tratan los problemas humanos con un [136] desdoblamiento asombroso y eran una novedad para el público. Los textos son enormemente teatrales. Los versos de Calderón [...] además del contenido tienen una musicalidad que cala en los espectadores. Muchas veces, no sabía si aplaudían el concepto o la musicalidad. Ese verso requería una declamación artística, es decir, un artificio a través de una verdad y de una sinceridad. El actor José Bruguera era excepcional declamando.

Sobre las adaptaciones, apuntaba:

No dejé nunca que se lucieran los adaptadores a costa de los autores.

Y terminaba reconociendo su afinidad con el auto:

Los autos sacramentales son espectaculares y, a mí, lo espectacular me sale solo. De todas formas, espectacular no quiere decir acumulación de medios, sino conseguir los mejores efectos con los medios indispensables(11).

En el verano de 1960, Tamayo reponía su montaje *El gran teatro del mundo*, con la compañía Lope de Vega en el marco de Festivales de España. Actuaron en la Plaza Porticada de Santander, en la Plaza de las Pasiegas de Granada y en el Teatro Romano de Mérida.

En 1963 y ya como empresario privado -el año anterior abandonaba la dirección del Teatro Español- hacía una revisión de *La cena del rey Baltasar*. La Administración le concedió diecisiete festivales, exactamente los mismos que a la nueva titular del Español. En esta ocasión el auto sacramental alcanzó su máxima espectacularidad en el Patio del Monasterio de El Escorial.

4. Festivales de España. La cultura oficial recorre el territorio español

«Llevar la cultura a las plazas de todos los pueblos». Éste era uno de los lemas del proyecto Festivales de España, que nació con una vocación artístico-cultural, de la mano de un régimen que lo propició y para el que tejió una tupida red que controlaba todos los estamentos administrativos, desde el Ministerio hasta los ayuntamientos, y supervisaba todas las manifestaciones culturales -música, teatro y danza- que llegaron a representarse por todo el territorio español.

Festivales de España, fue otra maniobra paternalista más de la dictadura franquista, empeñada en difundir por todos los rincones de España «su cultura», a través de leyendas demagógicas que apelaban a la calidad, los derechos del ciudadano, el arte para todos, etc.

En un corto espacio de tiempo consiguieron llegar a casi cien localidades, y en menos de diez años, la cifra de espectáculos llegó a pasar de cinco a setecientos. Era el triunfo de la cultura oficial ante la nada más absoluta.

Se celebraban, siempre que el clima lo permitía, en lugares al aire libre: jardines, plazas mayores, atrios de catedrales, ante monumentos o en teatros al aire libre, como Mérida, Montjuich y Sagunto. Todos ellos, pórticos excepcionales para las representaciones.

Por Festivales de España pasaron los mejores directores de escena del momento: Luca de Tena, Tamayo, José Luis Alonso, Marsillach, Narros, Pérez Puig, Armando Moreno, Modesto Higuera y Osuna, entre otros. [137]

Los autores clásicos representados en estos casi veinte años fueron prácticamente los mismos que los asiduos en las carteleras: Calderón, Cervantes, Moreto, Fernando de Rojas, Tirso de Molina, Valdivieso, Lope de Vega y José Zorrilla.

Trece fueron los montajes de obras de Calderón de la Barca programados a lo largo de la historia de estos Festivales: El alcalde de Zalamea, A María, el corazón, La cena del rey Baltasar, Los encantos de la culpa, El gran teatro del mundo, Pleito matrimonial del Alma y el Cuerpo y La vida es sueño, todos de la mano de José Tamayo. Dos fueron dirigidos por Cayetano Luca de Tena: Mañanas de abril y mayo y No hay burlas con el amor, nuevos títulos que enriquecían el repertorio calderoniano. Los demás, de Luis González Robles, La dama duende (Sevilla, 1954); de Modesto Higuera (1959), La devoción de la cruz; de Gustavo Pérez Puig, La hidalga del valle (1954), y de la compañía de Armando Moreno, El jardín de Falerina, dirigida por Juan Germán Schroeder.

5. La Iglesia y sus llamamientos sobre el teatro áureo

Desde mediados de los años cuarenta, la Iglesia, y en concreto la organización vaticana, recurriendo a llamamientos pontificales y a su poder de convocatoria ecuménico, se afanó en intervenir en la vida teatral y cinematográfica, con proclamas enfocadas a plantear un «apostolado teatral» y la idea de un teatro didáctico al servicio de la religión católica. Al mismo tiempo convenían en definir «la misión del teatro y del cine».

Recién concluida la segunda guerra mundial, Su Santidad el papa Pío XII pronunciaba un discurso ante un grupo de autores y artistas de teatro y cine que había recibido en audiencia. Cinco años más tarde -el 19 de septiembre de 1950- Su Santidad volvía a recibir en Castelgandolfo a una peregrinación de artistas franceses de la Unión Católica de Teatro de París. En su alocución destacó las líneas de convergencia entre el teatro y la liturgia cristiana, haciendo alusión al apogeo del arte dramático francés de inspiración religiosa y a la dramaturgia «católica española»:

[...] Desde el fin del siglo XVI los dramas de Lope de

Vega y sobre todo de Calderón de la Barca, levantando el entusiasmo a toda España, dan testimonio del alto grado de cultura religiosa y de vida espiritual del pueblo español(12).

En España, todos estos discursos del Pontífice caían en un terreno ideológicamente favorable y contribuyeron al desarrollo escénico de los géneros áureos y, sobre todo, de los autos sacramentales. Como hemos visto, desde los primeros años cuarenta, los vencedores habían propugnado una vuelta interesada al teatro de nuestros Siglos de Oro.

Nicolás González Ruiz, escritor y asesor literario durante la primera etapa de Cayetano Luca de Tena al frente del Teatro Español y responsable de varias versiones clásicas en aquel momento, publica en 1946 en la editorial católica, Biblioteca de Autores Cristianos, la obra en dos tomos, Piezas maestras del Teatro Teológico Español, que tuvo una importantísima difusión en el momento y gozó de varias reediciones.

En 1952 tiene lugar el Congreso Eucarístico Nacional de Barcelona, en el que se pondrán en escena varios autos sacramentales (Pepe Martín Recuerda estrenó [138] El auto de la muerte de Juan de Pedraza, con el Teatro Español Universitario de Granada), y José Tamayo recorría España con el auto de Calderón El gran teatro del mundo.

Un año más tarde se produce el fenómeno que confirma la recepción en España de los llamamientos papales: la representación del auto La cena del rey Baltasar, ya comentada, en los escenarios vaticanos.

En el diario romano Il Seccolo, Aldo Giovannetti publicaba un artículo titulado: «La cena del rey Baltasar: raramente hemos asistido a un espectáculo de tal género», y escribía:

[...] La dirección de José Tamayo corresponde fielmente al espíritu de la obra. Supo mover a los personajes con una perfecta armonía, sirviendo con gran soltura a la unidad religiosa, como impone Calderón. Prescindiendo casi en absoluto del escenario, la representación de ayer se basó en tres elementos fundamentales: los trajes (todo maravilloso), las luces (acertadísimas en todo momento) y la música, que en muchos momentos respondió espléndidamente a las exigencias de la obra. Francisco Rabal, no obstante su juventud, supo penetrar en el personaje del rey Baltasar, dando el debido relieve a las manifestaciones de los variados estados de ánimo(13).

En la revista Mundo Hispánico se pudo leer:

Dos siglos y medio antes de que el teatro de ideas invadiera los escenarios de la tierra, el «teatro del alma», el teatro de proyección ecuménica [...] nacía en España gracias al genio de don Pedro Calderón de la Barca [...] Roma, la ciudad cuyos destinos están más entrelazados a los destinos de todo el mundo, la ciudad por tantas razones eterna, parecía ser el escenario justo de este drama. Por eso, ha constituido un verdadero acontecimiento este encuentro de Roma y Calderón en el Auditorium del Palacio Pío, al aire libre de las siete colinas [...] el granadino José Tamayo, después de llevar con tanto éxito el mejor teatro de España a los países hispánicos del Caribe, completó su labor, que también es

ecuménica, llevando a don Pedro Calderón de la Barca a la capitalidad del mundo católico(14).

El mismo Pontífice comentó acerca de la representación:

«Recibo con suma complacencia la visita de esta comisión de amigos de la católica España, integrada por el grupo de artistas de la compañía Lope de Vega. Esta comisión representa el arte de España, que ha hecho de su teatro la mejor expansión y expresión de la profunda religiosidad de su pueblo. La compañía Lope de Vega ha venido a Roma para ofrecernos una de las grandes piezas del teatro teológico, asistida generosamente por las dignísimas autoridades aquí presentes, como homenaje de España a Nos, en la festividad de la Ascensión del Señor y con motivo del Día Mundial de las Congregaciones Marianas, que tanto amamos.

Seguirá el Carro de la Farándula rodando por los caminos con su tintinear de campanillas y dejando sólo como recuerdo la risa del bufón; pero vosotros no podéis ser así; el recuerdo de vuestra representación es una huella imborrable que debe quedar impresa gratamente en nuestros corazones(15).

Otro de los actos de la década en donde se comprobó la repercusión de los discursos papales, fue el Congreso Nacional de Teatro Católico, celebrado en Zaragoza en 1955. El teatro español de los Siglos de Oro ocupó una parcela pequeña, pero significativa dentro del programa de actividades del mismo. Las autoridades eclesiásticas, incluido el Vaticano, y civiles apoyaron con interés esta celebración que se hizo coincidir con el aniversario de la coronación de la Virgen del Pilar.
[139]

Entre conferencias, exposiciones, proyecciones cinematográficas y «sesiones doctrinales», se produjeron varias representaciones dramáticas en el Teatro Principal de la ciudad y en el Salón del Trono de la Aljafería.

En este último recinto se puso en escena la Loa de los dones reales, que, a manera de las de Calderón, escribió el autor y especialista en el dramaturgo Eugenio Frutos, obra que había sido premiada por el Ateneo de Madrid.

La segunda representación tuvo lugar en el Teatro Principal, El pastor lobo y cabaña celestial, auto sacramental de Lope de Vega, interpretado por la compañía Teatro de Arte, dirigida por Alberto González Vergel, en la que figuraban los actores Adolfo Marsillach y Amparo Soler Leal.

6. Calderón en los años sesenta

El balance del acercamiento a Calderón por parte de las empresas públicas y privadas, durante esta década, fue decididamente irregular y desordenado.

El año 1963 fue rico en títulos calderonianos en la escena española. El 19 de septiembre, el Teatro Español abría temporada con la comedia No

hay burlas con el amor, dirigida por Cayetano Luca de Tena. Su principal valor fue llamar la atención sobre las posibilidades e importancia escénica de las comedias de Calderón, oscurecidas en la historia que nos compete por los dramas y los autos sacramentales. La versión era del poeta José Hierro, los decorados de Vicente Sáinz de la Peña y los figurines de Emilio Burgos. En el reparto figuraban Carmen Bernardos, María Paz Ballesteros, Alicia Hermida, Carlos Lemos, Antonio Gandía, Javier Loyola, Jacinto Martín, Miguel Ángel y José Caride. El montaje se representó luego en el Teatro Griego de Montjuich y acompañado por El gran teatro del mundo, recorrió diecisiete localidades españolas, dentro del Ciclo de Festivales.

La compañía Marquina de la actriz Mary Carrillo actuaba en Zaragoza, Valladolid, Zamora, Bilbao, Murcia y Palma de Mallorca con la obra *Dar tiempo al tiempo*, y Luca de Tena estrenaba en el Teatro Griego de Montjuich *No hay burlas con el amor*, con la Compañía Nacional.

Durante 1964 no apareció ni siquiera en la programación de Festivales un solo título de Calderón y 1965 fue un año casi peor, porque la presencia del teatro calderoniano fue escasa y mala.

En el Teatro Español de Madrid, Huberto Pérez de la Ossa, director que había adquirido prestigio en los años cuarenta como adaptador y codirector del Teatro María Guerrero en la etapa de Luis Escobar, presentaba ahora un rarísimo espectáculo compuesto por *El alcalde de Zalamea* y el sainete *El Manolo* de Ramón de la Cruz, el 24 de marzo de 1965, con la compañía titular del Teatro Español.

Francisco Álvaro se preguntaba acerca del peculiar programa:

Don Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) y don Ramón de la Cruz (1731-1794) tienen poco en común, como no sea su paisanaje (ambos nacieron en Madrid) y el «don» inseparable que desde sus coetáneos a la posteridad se antepone a sus nombres(16).

La crítica en general se mostró desconcertada. Juan Emilio Aragonés, crítico de *La Estafeta Literaria*, se preguntaba por qué «el director había resuelto dar solamente la primera parte de las dos de las que el sainete consta» y respondía: «[...] sin duda por la necesidad de ajustarse al horario normal de los teatros»(17). [140]

Alfredo Marquerie en *Pueblo* justificaba el espectáculo como parte de la «noble labor de recuperación de los clásicos» del Español, pero escribía acerca del mismo:

Sinceramente hemos de decir que, a pesar de que los intérpretes se sabían la obra y actuaron con loable esfuerzo, el drama de Calderón, aunque fue aplaudido, no arrebató a los espectadores en ningún instante. Exhumar es algo muy distinto de revitalizar. Y por las causas que fueren [...] los versos calderonianos patinaron en un mar de hielo(18).

Durante ese año, las compañías privadas se hicieron eco de tres títulos de Calderón. Alejandro Ulloa iniciaba en Barcelona un ciclo de obras clásicas en el Teatro Windsor, con *La vida es sueño*. Con bastante

éxito de público, intervinieron el mismo Ulloa, Amparo Soto y Enrique Vivó. La compañía recorrió con esta función varias localidades españolas, como Canet de Mar, Elche y Tarragona.

La Lope de Vega y el infatigable Tamayo actuaban en setenta y nueve localidades, en su gira por España, con los títulos El alcalde de Zalamea y La vida es sueño.

También el Teatro Alcázar de Valencia, que en ese año formaba compañía titular, programaba un Alcalde de Zalamea.

Durante 1966 es el Teatro Español de Madrid el que lleva la voz cantante. José Luis Alonso, director desde 1962 del Teatro Nacional María Guerrero, estrena, el 10 de abril, La dama duende. Con decorados y figurines de Francisco Nieva y apoyo fotográfico de Juan Gyenes, dirige a la titular del María Guerrero, como intercambio entre teatros oficiales. Adolfo Marsillach, director del Español, estrenaba Águila de blasón en el teatro de la calle Tamayo y Baus, y José Luis Alonso, La dama duende en el Español. Los actores fueron María Fernanda D'Ocon, Margarita García Ortega, Montserrat Carulla, Manuel Gallardo, Antonio Ferrandis, Joaquín Molina y Enrique Cerro.

Las críticas a esta función fueron en general excelentes. Alfredo Marquerí en Pueblo observaba que:

Los intérpretes recitaron y declamaron de manera impecable, ¡por fin! María Fernanda D'Ocón, Montserrat Carulla y Margarita García Ortega -un trío femenino digno de premio- y Gallardo, Miguel Ángel, Molina y Cerro, perfectamente acoplados al carácter de cada personaje, y Ferrandis que hizo el gracioso, con la lícita exageración que la comicidad clásica requiere(19).

Sin embargo, el crítico de la revista Primer Acto, comentaba:

Desde mi punto de vista, la vieja cuestión del replanteamiento de los clásicos de nuestro teatro, así como la del montaje más adecuado a cada una de sus obras en función de las exigencias inherentes de nuestro público actual, sigue sin resolverse y, ciertamente, este último montaje de la compañía del María Guerrero no creo que contribuya mucho a encauzarla por buen camino(20).

La compañía actuó en el mes de agosto del mismo año en el Festival de Teatro Griego de Montjuich y posteriormente en la campaña de Festivales de España en treinta y siete plazas, desde Algeciras hasta San Sebastián.

En 1966 no hubo montajes de obras de Calderón por parte de las compañías privadas y además éste fue el último año, en lo que al dramaturgo se refiere, del breve período del Teatro Español, en el que se anunció que de manera sistemática [141] se programarían autores del Siglo de Oro. El intento no había cuajado: faltaba un proyecto cultural, líneas coherentes de trabajo y, además, la entrada y la salida de directores en estos años dificultó todavía más su puesta en práctica.

El año 1966 es también el año en el que es promulgada la nueva Ley de Prensa, conocida como la «Ley Fraga», por la que desaparece la censura previa. Aunque desde el punto de vista teatral son pocas las

modificaciones, la España de estos años iba emergiendo de su silencio intelectual. En cuanto a la escena, se producían importantísimos cambios: José Tamayo estrenaba *Madre coraje*, de B. Brecht, texto prohibido en España hasta entonces; Adolfo Marsillach llevaba por vez primera a un teatro nacional una obra de Valle-Inclán, *Águila de blasón*; Ricard Salvat montaba en Barcelona otro Brecht, *La buena persona de Sezuán*.

Los clásicos perdían fuerza en favor de nuevos títulos censurados hasta entonces, y los intelectuales de izquierdas optaban por una posición claramente comprometida con el movimiento realista español. La «cultura», firmemente domesticada durante la primera etapa de la dictadura, empezaba a convertirse en un problema. La censura seguía siendo arbitraria y los creadores empezaban a forzar el tímido cauce de libertad tolerada. La Administración cierra su ciclo de los clásicos y comienza un período de olvido sistemático de los mismos, que durará hasta 1979. El nombre de Calderón desaparece de las carteleras.

7. Los años setenta: el incendio del teatro español, crisis de festivales de España, creación del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro

El proceso político vivido en España durante los años setenta: decadencia de la dictadura, muerte del Generalísimo, legalización de los partidos políticos, victoria de UCD, aprobación de la Constitución del 78, abolición de la censura teatral, etc., tuvo importantísimas repercusiones en el mundo de la escena. Durante estos años se producen además varios sucesos significativos que reordenarán la actitud de las empresas oficiales y privadas hacia el teatro del Siglo de Oro.

El 19 de septiembre de 1975 se incendia el Teatro Español de Madrid, tradicional escenario de representación del teatro clásico. Las obras de restauración se demoraron durante más de cuatro años y cuando se produce su apertura, el teatro pasaba a ser gestionado por el Municipio. El Estado perdía uno de sus espacios emblemáticos de representación.

El 20 de septiembre de 1978, a iniciativa del entonces director general de Teatro y Espectáculos, Rafael Pérez Sierra, se crea el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, uno de los acontecimientos más trascendentales del siglo en la recuperación de nuestro patrimonio dramático áureo.

La crisis producida en Festivales de España daba al traste con un proyecto que, aunque nacido de una idea paternalista del régimen y con la finalidad de ser utilizado como poderoso instrumento de transmisión de «su cultura», no dejaba de ser un proyecto de ocio que proporcionaba luz y movimiento en los meses de verano a miles de espectadores de numerosas localidades del territorio español, que no disfrutaban de otra cosa.

Sin embargo, o precisamente por ello, algunos directores de prestigio, desde la empresa privada, programaron autores clásicos. Con mayor o menor acierto, pero siempre desde perspectivas innovadoras. [142]

En 1976, José Tamayo estrena en el Teatro Bellas Artes un nuevo montaje de *La vida es sueño*. Se trataba de una recuperación del montaje de 1968, con música de Joaquín Rodrigo, un bellissimo escenario de Francisco

Nieva y un nuevo reparto encabezado por Juan Diego, Gabriel Llopart, Pedro del Río, Paco Portes, Mercedes Sampietro y María Jesús Sirvent. El mismo Tamayo comentaba sus intenciones en el programa de mano del espectáculo:

He querido mantener los dos planos, diferenciados ya en el texto, de personajes y conclusiones: los de palacio -por minuciosidad de la comedia- y los personajes vitales, víctimas y héroes de la tragedia; las situaciones y conclusiones que condicionan la época de Calderón y las que son intemporales, con un sentido crítico de hoy(21).

Poner al día el texto clásico: ésa era la intención, y en ella estaba el principal valor de este montaje. Juan Emilio Aragonés, aunque defraudado con el espectáculo, reconocía en su crítica el intento plausible de Tamayo al pretender actualizar la puesta en escena del texto de Calderón:

Con honradez y valentía se ha querido ofrecer una versión [...] que estuviera a la altura de los tiempos. Y lamentablemente se ha equivocado [Tamayo] en el camino. Transformar en grito social lo que en Calderón era reflexión teológica [...] el libre albedrío tiene poco que ver con la libertad social, y el más perjudicado por esta tentativa actualizadora es Juan Diego, que grita sus meditaciones filosóficas como si fueran arengas sindicales(22).

En 1979, Manuel Canseco programa dos montajes de obras de Calderón, El cisma de Inglaterra y una interesante Casa con dos puertas, mala es de guardar que tuvo el interés de incorporar un nuevo título a la pequeña lista del repertorio calderoniano habitual. La dramaturgia fue de Juan Antonio Castro y ambas obras se estrenaron en el Real Coliseo de El Escorial.

En estos montajes comentados empezaba a perfilarse una nueva actitud hacia los clásicos. La dirección de Canseco había asumido la estructura convencional de la comedia, pero la dramaturgia de Juan Antonio Castro era de «una respetuosa falta de respeto». El resultado fue un espectáculo ágil e imaginativo. La discreta escenografía sirvió para desnudar el juego teatral y los actores se divirtieron haciendo una comedia de Calderón. Lejos quedaba ya el habitual empacho espectacular, la solemnidad y el agobio culturalista.

Dentro de «un orden admisible y facilitador -comentó Lorenzo López Sancho-, Juan Antonio Castro hizo una versión libre del texto [...] un montaje interesante y novedoso en el que, a modo de parodia, se ofrecía un espectáculo divertido y desenfadado». A la eficacia de la representación contribuyeron Verónica Forqué y Manuel Galiana(23).

Otro intento de renovación en la década fue El alcalde de Zalamea que dirigió e interpretó Fernando Fernán-Gómez. Se estrenó en el Centro Cultural de la Villa el 18 de diciembre de 1979. La crítica estuvo dividida con respecto a la versión -del propio Fernán-Gómez-, pero fue unánime en alabar la genial actuación del actor-director en el papel de un

Pedro Crespo, naturalista, afrontado sin su tradicional grandilocuencia. Fernán-Gómez eligió este montaje para retirarse de la escena.

En función única y con entrada gratuita, los alumnos de la Real Escuela Superior de Arte Dramático actuaban en el Teatro María Guerrero el 21 de octubre [143] de 1979. Representaron una comedia mitológica e infrecuente de Calderón: *La fiera, el rayo y la piedra*, un interesante ejercicio de escuela, con escenografía y figurines de Francisco Nieva y Juan Antonio Cidrón, y coreografía de Elvira Sanz.

8. La década de los ochenta. El centenario Calderón y sus repercusiones en la escena. La victoria socialista y el nuevo concepto de teatro público: creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico

La década se inició con la reapertura del Teatro Español, restaurado, al fin, de los destrozos producidos por el incendio. Se eligió *La dama de Alejandría*, título extraído de una frase de la obra original de Calderón *El José de las mujeres*. El 16 de abril de 1980 se estrenó bajo la dirección del argentino Augusto Fernandes. Fue un intento frustrado de poner al día al dramaturgo y la concepción del montaje, como un espectáculo de magia, una fallida innovación. La reacción de la crítica fue despiadada y unánime: «Uno de los peores espectáculos del mundo» (Eduardo Haro); «Modelo de cómo no es posible representar a Calderón o, al menos, de cómo no debe hacerse» (Ángel Fernández Santos); «Más que a un estreno hemos asistido a un entierro» (Adolfo Prego); «Salí como había entrado pero con más dudas, ¿por qué se había cedido el Español para aquello?» (Lázaro Carreter)(24).

En 1981 se conmemoraba el III Centenario de la muerte de Calderón. Se llevaron a cabo distintos actos y representaciones teatrales de sus obras en distintas ciudades de España, organizadas y subvencionadas por la Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura.

En el mes de junio se celebró en Madrid un Congreso Internacional sobre el Teatro Español del Siglo de Oro, con la asistencia de casi doscientos profesores e hispanistas de dieciséis países, que estudiaron todos los aspectos de la obra de Calderón.

El IV Festival de Teatro Clásico de Almagro, celebrado en el mes de septiembre, se dedicó íntegramente al dramaturgo. Se representaron: *El galán fantasma*, [144] de José Luis Alonso; *El mágico prodigioso*, de Juan Antonio Quintana; *Mejor está que estaba*, de Carlos Ballesteros; *El cisma de Inglaterra*, de Manuel Canseco; *La dama duende*, de Guirau, y *La hija del aire*, de Lluís Pasqual. Las Jornadas de Teatro Clásico, paralelas al Festival, plantearon la vigencia del teatro de Calderón en interesantes conferencias y coloquios. Las realizadas el año anterior habían tenido también un carácter monográfico sobre el autor.

El 13 de mayo de 1981, el Centro Cultural de la Villa acogía el montaje de *El gran teatro del mundo*, en versión y dirección de Santiago Paredes, un espectáculo poco afortunado que pasó sin pena ni gloria.

Un mes más tarde, José Luis Alonso estrenaba en el Teatro Español *El galán fantasma*, texto desconocido hasta el momento, con María José Goyanes, Ana María Ventura, María Garralón, Carmen Gran, Pedro Mari

Sánchez, Fernando García Valverde, José María Guillén, Francisco Hernández, José María Pou, Pedro del Río y Francisco Olmo.

Para José Luis Alonso, que había marcado con sello propio los últimos cuarenta años del teatro español y nos había puesto al día del mejor teatro europeo, los clásicos no habían sido habituales en su repertorio. Con más de ciento cincuenta montajes en su haber, sólo había dirigido hasta la fecha, dos Lope, *El anzuelo de Fenisa*, en 1961, y *La bella malmaridada*, en 1962, y dos Calderón, *La dama duende*, en 1966, y *El galán fantasma*, en 1981. Cuatro pequeñas joyas de su peculiar quehacer escénico.

Eligió *El galán fantasma* porque en la panorámica de conmemoraciones del Centenario no figuraba ninguna comedia de enredo y porque, entre todas ellas, ésta era la que, en su opinión, más posibilidades tenía para un espectáculo. Además era absolutamente desconocida.

La versión fue del propio José Luis Alonso, «porque tenía que estar muy relacionada con lo que había pensado para la escena», una versión bastante libre, en la que incluyó fragmentos y añadidos de otras obras de Calderón.

Sobre este trabajo de dramaturgia, José María Pou, amigo suyo y actor en muchos de sus repartos, comentaba lo siguiente:

Se iba a celebrar en Madrid un congreso mundial sobre Calderón, iban a coincidir en él, venidos de todas partes del mundo, estudiosos e investigadores, auténticos expertos [...] que habían anunciado su asistencia al teatro.

- ¿Y a qué tienes miedo, José Luis; ¿qué te preocupa? La obra es un éxito y además tienes el mérito de haber dado a conocer una obra nueva de Calderón, desconocida.

- ¡Éste es el problema!, ¡que no la van a reconocer! Sobre el texto he hecho mil zurcidos y remiendos. He sustituido escenas enteras por otras de mejores comedias tuyas, he añadido versos sacados de otras veinte obras distintas... ¿qué pasará cuando me descubran?

- No lo descubrieron. La obra gustó muchísimo(25).

Valga esta anécdota, en recuerdo de uno de los mejores directores de escena españoles, preciso y eficaz, brillante y sobrio, poseedor de una amplísima cultura y de un poderoso e inhabitual talento teatral.

La crítica fue unánime en considerar el espectáculo como una obra maestra; en alabar la labor de José Luis Alonso, su magisterio en la dirección de escena y su genial trabajo en la revisión del texto. Eduardo Haro Tecglen resumía el impacto [145] que el montaje produjo en la crítica:

Efectivamente, ahí está el talento de la dirección de escena y está también en la clarificación del texto, dicho de una manera cotidiana, pero no por ello convertido en prosa, sino con su musicalidad propia; está en la conversión de un grupo de actores en una compañía empastada, con un mismo tono de interpretación, que no va en detrimento de sus personalidades, ni de sus papeles; está en la composición de grupos y en la soltura de los movimientos, en una

explicación general del texto(26).

El 21 de mayo de este año del Centenario, José Tamayo contribuye al homenaje a Calderón, con una reposición de La cena del rey Baltasar, en la Real Basílica de San Francisco el Grande de Madrid. La compañía Lope de Vega estuvo encabezada por José María Rodero. Fiel a su estilo, hizo un montaje operístico y grandilocuente, que se juzgó correcto por la crítica. El Centro Dramático Nacional estrenaba una singular y novedosa tragedia de Calderón La hija del aire. El proyecto, de dos años atrás, era de Lluís Pasqual y Nuria Espert, que finalmente no pudo llegar a hacerlo y fue sustituida por Ana Belén. Fabiá Puigserver realizó la escenografía, y la adaptación, Francisco Ruiz Ramón. Se estrenó en Sevilla, se repuso en el Festival de Teatro Clásico de Almagro y llegó al Teatro María Guerrero en el mes de octubre de 1981. Las diferentes escuelas en la manera de decir el verso, los criterios ambiguos en la dirección de actores y el considerar a Ana Belén poco apta para la tragedia, fueron los aspectos criticados del montaje.

La vida es sueño de José Luis Gómez se estrenó en el Teatro Español de Madrid en diciembre de 1981. El texto, uno de los más representados de toda la producción calderoniana, se había prestado a variadísimas interpretaciones, incluso contradictorias. José Luis Gómez ofreció una opción absolutamente original y fundamentada, explotando las posibilidades que el texto ofrecía al lector actual. Alteró poco el texto, pero varió el concepto: para lo que en Calderón era una historia que discurría de la oscuridad de la ignorancia a la luz, para Gómez se convertía en un proceso de doma, en el que un hombre, Segismundo, acababa amaestrado.

La escenografía fue diseñada por el pintor Eduardo Arroyo, que construyó un espacio sintético y vacío, en contraposición al «formalismo conceptual» de la obra. La música fue compuesta por José Nieto y el reparto estuvo encabezado por Ángel Picazo, Ana Marzoa, José Luis Gómez y Luis Prendes.

Ignacio Amestoy(27) y Ángel Fernández Santos(28) coincidieron en que, al no respetarse los convencionalismos propios de Calderón y al desmontar su arquitectura retórica, la obra se resentía de una «estructura deficiente». Pese a estas críticas, los aspectos innovadores del montaje fueron muchos: originalidad en la versión, derroche de imaginación, grandes inventos escenográficos y un magnífico José Luis Gómez en el papel de Segismundo.

Terminada la temporada 1981-1982, las elecciones generales dan la victoria al Partido Socialista. El cambio se vio como una ocasión de excepcional importancia para variar el signo de las relaciones entre el poder y los creadores. Como en los demás niveles de la cultura, en el teatro español de principios de los ochenta se suscita una gran ilusión por el cambio. El joven teatro español, mayoritariamente de izquierdas, ve en la llegada del PSOE el fin de sus problemas. [146]

En 1983, para celebrar el cuatrocientos aniversario del Teatro Español de Madrid, su director, José Luis Gómez, rescataba una hermosa y poco transitada tragedia calderoniana. Un paisaje bíblico poblado de incesto, traiciones, rebeliones y asesinatos. El turbulento final del bíblico reinado de David, tan cercano a la saga de los Atridas: Absalón.

Con dramaturgia de José Sanchís Sinisterra, escenografía del escultor valenciano Miguel Navarro y vestuario de Pepe Rubio, Gómez ofrecía una inteligente puesta en escena de *Los cabellos de Absalón*. El texto, nunca representado, gozó de una excelente aceptación por parte de la crítica.

En 1985 surge uno de los proyectos de mayor importancia y trascendencia de la política teatral del nuevo gobierno, que marcaría un hito en la puesta en escena del repertorio áureo: la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Dirigida por Adolfo Marsillach, se dedicaría fundamentalmente a la revisión y puesta en escena de los textos de los Siglos de Oro. Con el tiempo y la constancia de un esfuerzo orientado en ese sentido, la compañía llegaría a disfrutar de un público fiel, que se multiplicaba cada temporada, y acertaría a encontrar un estilo propio de interpretar los textos clásicos.

La creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico tuvo una lógica aplastante, como la tienen otros centros dramáticos que se ocupan del teatro contemporáneo, como la tiene la existencia y conservación de los grandes museos o los teatros de ópera. La configuración de un sector cultural público comportaba y comporta un propósito institucional de ofrecer a la colectividad un producto teatral o cultural de cualquier índole, que no existiría, al menos con esa dignidad, en manos del mercado.

Otro de los proyectos del nuevo gobierno fue el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. En su sede, la Sala Olimpia de Madrid, se acopia una versión de Ángel Facio sobre textos de Calderón, que tituló *No hay burlas con Calderón*. Una parodia de las comedias de enredo, convertida en vodevil a la francesa. El sugestivo escenario, que se ampliaba a los laterales de la sala, figuraba un gigantesco mueble habitado, lleno de armarios, balcones, escaleras y pasadizos. En él, Facio organizó con gracia su propia comedia que situó a finales del siglo XIX.

Pocos meses después de echar a andar la CNTC, Adolfo Marsillach estrenaba [147] su primera producción, *El médico de su honra*, en el Teatro Cervantes de Buenos Aires, escenario que albergaba desde 1933 el argentino Teatro Nacional.

En el programa editado con motivo de este estreno, Marsillach escribía: «Seremos atacados por todas partes: por los esclavos de la métrica, los místicos de la fonética, los puristas de los textos, los ortodoxos del clasicismo... No importa, nuestro deber es colocar esa incómoda primera piedra, si no necesaria, al menos deseable». El director se adelantaba así a las posteriores reacciones, tremendamente agresivas por parte de un sector de la crítica, de los estudiosos y de la propia profesión. La polémica surgida a raíz de este primer estreno fue hasta cierto punto comprensible aunque probablemente injusta. Pero el resultado de la misma fue positivo: se volvía hablar con pasión de los clásicos. A unos disgustaba más que a otros el juego de equívocos con que Marsillach ponía en escena el drama de Calderón: el vestir de gauchos a españoles del siglo XIV, el adornar a las damas con sombrillas japonesas o el introducir en el escenario a cuatro figuras con funciones de tramoya, entre otros «deslices». Bueno, por algún lugar había que empezar y ahí estaba el primer deseo cumplido.

En el año 1986 se estrenaban otros dos títulos de Calderón. El primero en el Corral de Comedias de Almagro, en el marco del Festival. Era

el tercer montaje de una joven compañía de Palma de Mallorca, Cingle Verd. Fue El galán fantasma. El segundo, una versión de zarzuela de La dama duende, dirigida por Antonio Guirau, con música de Lola Rodríguez Villar. Guirau dirigía a su compañía Teatro Popular de la Villa de Madrid.

En el mes de marzo de 1987 se presenta en Zaragoza un montaje comercial de La vida es sueño, arropado por dos populares nombres de nuestra escena, Vicente Parra y Agatha Lys. La Compañía Calderón de la Barca llenó durante este año las salas de provincias, con un repertorio en el que, aparte del texto de Calderón, figuraban los títulos La Lola se va a los puertos y No le busques tres pies al alcalde.

La Compañía Española de Teatro, con Manuel Canseco al frente, llevaba once años apostando de manera sistemática por el teatro clásico. Esa labor, que había tenido resultados de diversa fortuna, se vio recompensada con el montaje de No hay burlas con el amor, estrenada en el Teatro Lara de Madrid en el mes de septiembre de ese año. El dramaturgo Domingo Miras llevó a cabo la versión de esta comedia de enredo y Canseco hizo una adaptación reducida y simpática del texto de Calderón, con una simple y bella escenografía de Juan Antonio Cidrón y un reparto de lujo encabezado por Alberto Closas y Verónica Forqué.

Después de un Lope y un Moreto, la Compañía Nacional de Teatro Clásico estrenaba una leve comedia calderoniana de capa y espada que se convertiría de la mano de Marsillach-Cytrynowski en un delicioso juguete, Antes que todo es mi dama, cuarto espectáculo de la Compañía Nacional. Con adaptación de Rafael Pérez Sierra, se estrenó en el marco del Festival de Almagro. Fue uno de los mayores éxitos populares de la CNTC, cuando, terminado el ciclo veraniego, se instala en el madrileño Teatro de la Comedia. En carteles y programas se anunciaba, con razón, un clásico de cine. Un planteamiento así tenía riesgos considerables y había que andar con tiento para que el argumento paralelo -el rodaje de una película- no perturbase la representación de la comedia. Pero Marsillach consiguió su objetivo, y el montaje, con el ingenio de nuestros días, no se contraponía al ingenio del texto de Calderón. El resultado fue una lectura divertida e inteligente, en la que sin duda fue definitiva la labor de Carlos Cytrynowski, que construyó un brillantísimo [148] decorado, con efectos de iluminación que producían primeros planos de cine, afortunadísimos, como los figurines, los estudios fingidos donde se rueda la película o las trampas de tramoya cinematográfica.

Durante la temporada estival, Alberto González Vergel, director constante en su empeño por representar teatro clásico, rescataba para la escena la tragedia El príncipe constante. La adaptación se había encargado al dramaturgo José María Rodríguez Méndez, y la escenografía y vestuario al extraordinario pintor Pepe Hernández. Entre los actores destacaron Pedro Mari Sánchez, Carlos Ballesteros y Carmen de la Maza.

El suceso heroico acaecido en la vida de don Fernando de Portugal fue el motivo de la obra. Cautivo de los moros que pedían Ceuta por rescate, prefirió el martirio y la muerte por malos tratos a que una ciudad cristiana cayera en manos infieles. Aunque la obra había tenido numerosas publicaciones y estudios, no se representaba desde su tiempo (1639). Se estrenó el 15 de julio en el Teatro Romano de Mérida y posteriormente en el Festival de Almagro.

En el mes de diciembre de 1988, el Teatro Estable de la Universidad de Granada, dirigido por Fernando Cobos, estrenaba la comedia *Casa con dos puertas mala es de guardar* en el Colegio Mayor Isabel la Católica. Un montaje llevado a cabo con muy pocos medios, pero que con humor, dignidad y a la manera del vodevil interpretó este colectivo.

El último Calderón del año fue *La devoción de la cruz*, presentado en Madrid en el Teatro Albéniz, después de una cita en el Festival de Almagro. Dirigido por Eusebio Lázaro, con escenografía de Pepe Hernández, vestuario de Elisa Ruiz y un reparto encabezado por el propio Lázaro y Marina Saura, resultó en palabras de la crítica «un trabajo imposible»(29), «una puesta en escena pobre»(30), o un intento fallido, ya que «el público joven [...] reía a veces ostensiblemente, cuando se encontraba con los momentos culminantes de la obra»(31). El argumento, muy del gusto de su época y de Calderón en su afán de retratar la desmesurada consideración del linaje, el honor y la soberbia, cuenta la historia de dos niños hermanos, él abandonado en el bosque, ella educada por sus padres, que con el tiempo y sin conocerse se encuentran y se enamoran. De ahí arranca la tragedia. Lázaro hizo una versión mágica y transgresora que no cuajó, de un texto en el que Calderón, probablemente, pretendía mostrar un mundo pecador, redimido en el último instante por un milagro.

La temporada 1988-1989 comenzó con el estreno, el 14 de noviembre, de *El alcalde de Zalamea*. José Luis Alonso dirigía a la Compañía Nacional de Teatro Clásico por primera vez. Todo un arquetipo que Alonso recondujo hacia la esencialidad, la limpieza y el trabajo de los actores. Los personajes respiraban verdad y la palabra -en versión de Francisco Brines- traducía contemporáneamente un conflicto de poderes. El espectáculo, magnífico, y una memorable interpretación de Jesús Puente a la cabeza del reparto. El espacio y el vestuario, creados por Pedro Moreno, imponían la misma desnudez y sinceridad que la dirección, para contar una gran tragedia de honor, el viejo conflicto entre poder civil y militar, que en manos de José Luis Alonso parecía escrito de nuevo.

Este *Alcalde de Zalamea* redondeaba el acierto con que la Compañía Nacional de Teatro Clásico estaba desarrollando su cometido, logrando lo que en principio parecía imposible: habituar al público español a disfrutar del teatro del Siglo de Oro. [149]

El año 1989 comenzaba con el estreno de la comedia *El castillo de Lindabridis*. El proyecto era de la compañía Escuela-Taller del Centro de Tecnología del Espectáculo, creada por un convenio entre el INAEM y el Instituto Nacional de Empleo, para impartir cursos sobre iluminación, tramoya, maquinaria, sonido, vestuario, etc. El montaje fue dirigido por el ya avezado director de escena Juan Pastor; Ángel Caso y Juan Sanz diseñaron la escenografía y el vestuario, y Luis Paniagua, la música. El estreno tuvo lugar en la carpa del Teatro Español de Madrid en donde el jovencísimo grupo puso en escena este título desconocido de Calderón, ejercicio de formación para alumnos de la escuela, con buenos resultados de público y una interpretación respetuosa y divertida.

La veterana Compañía Española de Teatro Clásico debutaba en Almagro con *El mágico prodigioso*, pieza muy discutida del dramaturgo, a la que Menéndez Pelayo y Azorín opusieron excesivas críticas, rectificadas más tarde, pero que sin embargo había sido alabada por los estudiosos ingleses

como la mejor obra religiosa de Calderón. El director Manuel Canseco jugó con el anacronismo en los trajes y en el decorado, quizás para subrayar la universalidad de la obra, un drama teológico en el que, el protagonista, Cipriano -Juan Calot-, vende su alma al diablo por una mujer, y cuando va a abrazarla encuentra a un esqueleto.

Zampanó Teatro, con diez años de historia frecuentando a los clásicos, ponía en escena *El secreto a voces* (Festival de Almagro, 1988) y *Con quien vengo, vengo* (Festival de Almagro, 1989), dirigidas por José Maya y Amaya Curieses, dos comedias de Calderón de trama tópica, montadas con buenas intenciones y llevadas escénicamente a los lindes de la farsa.

El año 1989 llegaba a su fin con el estreno de *El gran teatro del mundo*, en el Teatro Calderón de la Barca de Valladolid. El grupo Teatro Corsario, dirigido por Fernando Urdiales, daba a entender nítidamente la intención amedrentadora del texto, consiguiendo materializar cuanto hay de tremendo en la imagen calderoniana del Juicio Final.

El 16 de mayo de 1990, el Teatro Lope de Vega de Sevilla acogía el segundo trabajo de José Luis Alonso para la Compañía Nacional de Teatro Clásico, *La dama duende*, texto que el director ya había tratado en dos ocasiones anteriores y que en sus manos se convertía en un delicioso espectáculo, a pesar del aparente laberinto de su arquitectura barroca. El montaje realizaría una gira veraniega, con [150] parada en el Festival de Almagro, antes de llegar al Teatro de la Comedia de Madrid, el 26 de octubre. Luis Antonio de Villena hizo una versión limpia y respetuosa, con tino, siguiendo la versión de Valbuena Briones. Pedro Moreno diseñó una escenografía geoméricamente clara y austera en la que el juego barroco de ocultaciones tenía como único eje una alacena. Y José Luis Alonso, desde su magisterio, consiguió un espectáculo de ritmo excelente, lleno de agilidad y delicadeza en el juego rococó y abrumadoramente preciso. Para él, la noche del estreno en el Teatro de la Comedia -fallecía pocas semanas antes- hubo un homenaje largo de aplausos. En el reparto, María José Goyanes, Jaime Blanch, Fernando Conde, Encarna Paso, Mercedes Lezcano y Enrique Menéndez sirvieron con gracia y ductilidad a este jocoso artificio que fue *La dama duende*.

Dos calderones más tuvieron lugar en este año final de la década: *La cisma de Ingalaterra* de los veteranos Zampanó Teatro, con escenografía de Javier Navarro y vestuario de Pedro Moreno, y una *La dama duende*, de Antonio Guirau y su Compañía de Teatro Popular de la Villa de Madrid, con Francisco Lahoz, Milagros Martín y Emma Ozores encabezando el reparto.

9. La década de los noventa

La década comienza con el estreno en el Teatro Rojas de Toledo, el 25 de mayo de 1991, de *El auto de las plantas* o *La redención por la humildad*. Escrito para ser representado en las fiestas del Corpus, exalta la preeminencia de la fe católica sobre cualquier otro tipo de creencia, pensamiento o religión. Los personajes son plantas que disputan por saber quién ha de ser la primera del reino vegetal. Todas: el laurel, el moral, el olivo, la encina, el espino, la vid y la espiga optan a la corona y en las triunfadoras se encarnará el misterio eucarístico del cuerpo de

Cristo.

El gran poeta José Hierro fue el autor fidelísimo de la versión, clarificó conceptos y aligeró escenas. El mismo comentaba en el programa: «El español perdió las claves de los autos sacramentales [...] que pasaron a ser materia literaria». Las claves del auto seguían siendo literatura y tan lejanas al espectador contemporáneo que el interés de este montaje fue, forzosamente, restringido.

Los extraordinarios versos de Calderón, llenos de conceptos, presentaban grandes dificultades al gran plantel de actrices (Maruchi Fresno, Carmen de la Maza, Tina Sáinz, Paca Gabaldón, Ángeles Martín) dirigidas correctamente por José Díez, que enriqueció la escena con retroproyecciones sobre un diorama de fondo.

El espectáculo recorrió festivales y varias localidades españolas y representó a España en la Feria Internacional de Teatro de Frankfurt.

Otro estreno del Festival de Almagro de 1991 fue *El jardín de Falerina*, segundo en el siglo después del de Juan German Schroeder-, proyecto común de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y el Centro de Nuevas Tendencias Escénicas. Los actores procedían de la Escuela de Teatro Clásico de la Compañía y realizaban con éste su tercer montaje. Una experiencia de escuela-taller, dirigida por Guillermo Heras, que afrontaba por primera vez la representación de un autor clásico.

Este Calderón, poco habitual, forma parte de la veintena de comedias y [151] dramas mitológicos que el autor escribió en la segunda mitad del siglo XVII para un público exquisito, de palacios y sitios reales. Mezclando la mitología clásica con los libros de caballerías, Calderón llega a convocar en escena a toda la corte de Carlomagno. Guillermo Heras hizo un espectáculo fundamentalmente visual en el que se conjuntaban todos los conocimientos escénicos: voz, cuerpo, danza... y el verso, mezclado con la experimentación vocal, la esgrima, la danza, los saltos, las batallas, las carreras y la apropiación de todo el espacio del Corral de Comedias, impedía que la oscura historia mítica llegara a comprenderse.

En el mismo Festival se presentó también la comedia de enredo *El astrólogo fingido*, dirigida por José Luis Sáiz, que rescataba este texto poco representado de Calderón. Una comedia ingeniosa y brillante situada en el Madrid de Felipe IV. España está en pugna con los Países Bajos en la guerra de Flandes y en este contexto Calderón sitúa un esquema amoroso muy del gusto de la época: Carlos ama a Violante, que ama a Juan, que ama a María, que a su vez le ama. Un criado intenta encubrir al amo (Diego) que asume conscientemente la ficción inventada por el siervo, admitiendo ser un famoso astrólogo y sintiéndose fascinado por el protagonismo social que el título le otorga. Calderón narra con ironía la suplantación de funciones y el triunfo de la picaresca en una sociedad ignorante y estúpida. La labor de adaptación de Rafael Pérez Sierra, fiel al texto, fue espléndida, y José Luis Díez llevó a cabo un divertido y entretenido montaje que llegó con claridad al espectador.

En 1992, Madrid fue Capital Europea de la Cultura. Entre los actos organizados por el Consorcio Madrid Cultural, destacó el espectacular montaje *La fiesta barroca*, responsabilidad de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Para llevarlo a cabo se eligió a Miguel Narros, que aceptó la locura de dirigir a ochenta actores, treinta y cinco bailarines y más

de doscientos figurantes. Gitanas, sacristanes, gigantes, cabezudos, flagelantes, comparsas, demonios, ángeles, camuñas, malabaristas, acróbatas, zancudos; un cortejo colosal que abría el festejo desde la catedral de la Almudena hasta la Plaza Mayor, acompañados de las espectaculares arquitecturas efímeras de carros y tarascas. Miguel Narros y Andrea D'Odorico consiguieron una magnífica procesión, desbordante de colorido y de extraordinaria brillantez plástica, que servía de prólogo al espectáculo que luego se representaría ante la fachada de la Casa de la Panadería.

Después del cortejo llegaba la representación -documentación de José María Díez Borque y selección de textos y versión de Rafael Pérez Sierra- compuesta por una «loa», la correspondiente al auto El gran mercado del mundo; el Entremés de los órganos de Quiñones de Benavente, en el que, dos pretendientes, sacristanes, habían de ser elegidos por su maestría en tocar el órgano; el auto, El gran mercado del mundo y, por último, la mojiganga del Calderón de la vena divertida, Las visiones de la muerte. Destacaron Emilio Laguna, Alfonso del Real, Guillermo Montesinos, Magüi Mira, José Coronado, Helio Pedregal, Nathalie Seseña y Fernando Conde. Una verdadera fiesta -objetivo primordial-, unos maravillosos trajes, arquitectural y decorados, salidos de la imaginación de Andrea D'Odorico y una bella música compuesta por Tomás Marco en el espíritu del montaje. Todo lo metió Miguel Narros en esta función, con poderosa habilidad y naturalidad. Además, un ritmo brillante, un espléndido movimiento de escena y un gran rigor geométrico que corría bajo el abigarramiento visual.

El grupo Teatro Rosaura, dirigido por Ernesto Caballero, ponía en escena en [152] la Sala Pradillo de Madrid la comedia mitológica de Calderón Eco y Narciso, en el marco del Festival de Otoño de 1991. Obra considerada menor de Calderón que relata, a manera de cuento bucólico, el mito de Eco, ninfa condenada a repetir siempre el sonido final de lo que escucha, y el muchacho Narciso, enamorado de sí mismo. Ernesto Caballero, autor también de la versión, realizó un montaje poético y valiente, bajo un enfoque de tragedia contemporánea, optando por un espacio vacío cubierto de serrín y enmarcado por una estructura de cuerdas.

La compañía Zampanó Teatro había nacido en 1981 con la intención de recuperar y actualizar a los clásicos. En esta meritoria labor -meritoria también por ser compañía privada- continuaban en 1993. En el mes de mayo debutaban en el Teatro Reina Victoria con La vida es sueño, después de una larga gira por provincias y de participar en el Festival Chileno de Teatro. Amaya Curieses fue la autora de la adaptación para la que utilizó la primera versión del texto de Calderón, descubierta por el profesor de la Universidad de Ottawa, José María Ruano de la Haza, quien además asesoró al grupo durante el montaje. El director José Maya optó por un espacio circular, desnudo, con la presencia del público en el escenario. El resultado fue un espectáculo correcto, línea habitual de la compañía, en la que destacaron los actores Paco Guijar, Amaya Curieses y el mismo Maya.

Otra compañía estable, con varios años de experiencia en la revisión de temas y autores del Siglo de Oro español, era el Teatro Corsario de Valladolid. En el Festival de Almagro de 1993 estrenaban el drama de Calderón Amar después de la muerte. Obra poco conocida del dramaturgo,

situada en el reinado de Felipe II, en la que se narran los amores desgraciados entre dos jóvenes inmersos en los conflictos étnicos y religiosos que tienen lugar entre las comunidades musulmana y cristiana después de la toma de Granada por los Reyes Católicos. Los conflictos darán lugar a la guerra de las Alpujarras, auténtica guerra civil que termina con la expulsión de los moriscos. Fernando Urdiales dirigió fiel a la palabra y respetuoso con el texto. Dispuso una escenografía sencilla y eficaz de plataformas móviles que significaban los accidentes orográficos de las Alpujarras.

El mismo Festival acogía a la Compañía de Francisco Portes, veterano actor que dedicaba desde 1990 buena parte de su quehacer escénico a dirigir esta compañía. Con tres montajes de obras clásicas en su haber (*El lindo don Diego*, *El avaro* y *El perro del hortelano*). En el mes de julio de 1993, ponía en la escena del Corral de Comedias *El alcalde de Zalamea*, con una respetuosa adaptación de Enrique Llovet. Un montaje sencillo y sobrio y una correcta puesta en escena para un reparto en el que sobresalieron Mercedes Lezcano, Enrique Menéndez y Francisco Portes. El espectáculo llevaría a cabo una gira posterior y apretada por El Paso, Ciudad Juárez y Chihuahua, llegando al Teatro Shakespeare de Washington, donde fueron apoyados con la presencia de S.A.R. don Felipe de Borbón.

La tercera experiencia de una buena iniciativa de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD), fue el montaje «fin de carrera» que hicieron los alumnos de cuarto y quinto curso, finalizado el año lectivo. De las aulas saltaban al escenario de la Sala Galileo con el espectáculo *No hay burlas con Calderón*, que el director del mismo, Ángel Facio, ya había montado años antes. Dieciséis alumnos, ayudados por siete profesores (de voz, producción, dirección, escenografía, etc.) y un equipo técnico formado por alumnos de la Escuela de Tecnología del Espectáculo, consiguieron mostrar un trabajo ingenioso, divertido y lleno de vitalidad.

En 1994, la Compañía Nacional de Teatro Clásico cumplía nueve años. Los [153] resultados conseguidos eran incuestionables: un público numeroso y fiel y habituado a presenciar teatro clásico. En cuanto al camino seguido en la selección de textos, Adolfo Marsillach lo explicaba diciendo: «Nosotros creemos que hay un camino intermedio, que es el que hasta ahora estamos eligiendo: encontrar unos textos no demasiado transitados sin renunciar a los grandes títulos. Es decir, no caer en el aburrimiento o la comodidad de hacer siempre las mismas obras, ni en el prurito investigador del descubrimiento por el descubrimiento»(32).

En el mes de julio de 1994, Marsillach reestrenaba *El médico de su honra*, primero y discutido montaje de la Compañía. La brutalidad del suceso contado por Calderón: el asesinato impune de una esposa, por un marido celoso, que pone por encima cualquier sospecha de su honor, volvía a producir en parte de la crítica, la discusión sobre la oportunidad o no de poner en escena el texto. El enrevesado concepto de la honra calderoniana volvía a estar encima de la mesa: si Calderón defendía la brutal ley que justificaba el asesinato o si, por el contrario, se limitaba a testimoniarla. Marsillach planteó el montaje desde la seguridad de que el autor no aplaudía el código del honor, entendiendo que *El médico de su honra* es una tragedia «escrita desde el horror que a una persona en su sano juicio le provoca la posible aceptación de una ley tan injusta

como inhumana»(33).

El nuevo montaje no tuvo apenas modificación en la lectura del drama, audaz y reflexiva: la misma escenografía cerrada, dura, con violentos contrastes de blancos y negros, de Carlos Cytrynowski, el aire sombrío de conciencia negra de los personajes anónimos, simbolizando la sociedad represora y encargados de que la ley se cumpla. Cambiaron los actores y destacó entre ellos el espléndido trabajo de Carlos Hipólito.

La última producción de Adolfo Marsillach como director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico fue *La vida es sueño*. José Sanchís Sinisterra hizo una versión clara del texto -ya la había hecho para José Luis Gómez en 1992- y el director Ariel García Valdés fue el responsable de la puesta en escena. Ninguno de los dos quiso detenerse en el conflicto profundo que inspiró a Calderón, ni volver al momento histórico, ni escudriñar en las connotaciones filosóficas de la obra, ni hacer una lectura crítica. Este planteamiento les llevó a anteponer la teatralidad a la reflexión moral. Buscaron el conflicto humano, desechando la tentación de la lección moral, e incidieron más en transmitir lo que los personajes pudieran sentir antes que pensar. Una de las lecturas posibles del extraordinario drama de Calderón. Todo el espectáculo estaba sujeto a esa idea: desde la escenografía de Jean Pierre Vergier, monumental y austera a la vez, hasta el propio trabajo de los actores. Pedro Mari Sánchez hizo un Segismundo mucho más vital que reflexivo, más alocado que contenido, más enojado que dolido por su largo encierro. En la misma línea estaba el trabajo de los actores Héctor Colomé, Juan José Otegui y Arturo Querejeta.

En el Festival de Almagro de 1997, Zampanó Teatro debuta de nuevo con una comedia de Calderón, *El secreto a voces*. José Maya montó con corrección un vodevil del siglo XVII, con historia de amores y desengaños, lleno de suspense e intriga. Un espectáculo sencillo y entretenido.

El 10 de julio de 1998, José Tamayo vuelve a resucitar las representaciones del Corpus en la basílica de San Francisco el Grande de Madrid, con todo el aparato y grandiosidad proverbiales en él. Estrena *El gran teatro del mundo*, y Tamayo, experto en este auto -que ya había representado en atrios y fachadas de [154] nuestras catedrales-, elige el mismo espacio en el que ya había representado *La cena del rey Baltasar*. El montaje confirmaba el colosal sentido escénico de la iglesia, el barroquismo ornamental de la liturgia católica y su esplendor escenográfico (ayudado por una sabia escenografía de Gil Parrondo, basada en proyecciones) que Tamayo aprovecha con gran naturalidad y magistral habilidad. En el éxito de público y de crítica participaron, sin duda, Antón García Abril, autor de la música; Pedro Moreno, diseñador del vestuario, y un elenco de actores encabezados por María Jesús Valdés, Paco Valladares (pronto sustituido por enfermedad), Manuel de Blas, Marisa de Leza y Pedro Mari Sánchez.

Con una lectura diametralmente opuesta a la de Tamayo, se estrenaba a finales de 1997 en Madrid -dentro del Festival de Teatro de Argentario, dirigido por José Manuel Garrido- una nueva versión de *La cena del rey Baltasar*. El grupo TNT (Territorio de Nuevos Tiempos), centro privado andaluz, dedicado a la pedagogía y exhibición teatral desde 1994, y el grupo Atalaya Teatro se unían bajo la dirección de Etelvino Vázquez para poner en escena el auto de Calderón. Ilusión, esfuerzo y trabajo

sugere, el de este centro de investigación, cuyos actores fueron elegidos en convocatoria a toda España, y recibieron una amplia formación a cargo de expertos en la comedia del arte, la ópera china y el teatro isabelino. En el programa de la función comentaban: «Nos hemos servido de técnicas del teatro oriental para redescubrir esta joya del teatro occidental». El resultado, un montaje osado, de exquisita factura, con una importante revisión estética: imaginería religiosa, casi kitch, con disparatadas referencias a Pirandello y a sus seis personajes. El Padre Eterno, emblemática figura de los autos, era transformado en un ser andrógino interpretado por una actriz, al igual que los personajes de El Mundo y El Rico.

El director irlandés afincado en España, Denis Rafter, fue el responsable de la última producción de la temporada 1997-1998 de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. No hay burlas con el amor se estrenó el 19 de mayo en el Teatro de la Comedia de Madrid. Una divertida y despreocupada reconstrucción del texto, de Rafael Pérez Sierra: hombres y mujeres que se creen superiores, que se [155] ríen del amor, que piensan que a ellos no hay quién les cace y que acaban cayendo como niños a la primera insinuación.

El decorado era una pista de circo, en la que se fingían algunos números. Blanca Portillo destacó en el reparto en el papel de chica sabihonda, que habla con soltura de los libros de Ovidio y a la que no entienden nunca los demás. También José Caride y Fernando Conde. El espectáculo tuvo un considerable éxito de público.

La proximidad del Centenario aviva el interés por los textos de Calderón y cinco espectáculos se estrenan en 1999. El encanto sin encanto, de la Compañía Andrés de Claramonte, y Casa con dos puertas, mala es de guardar, del grupo Impar Teatro, fueron los dos primeros. Zampanó Teatro en colaboración con la Escuela de Getxo, 96 Unicornios, volvía a poner en escena la primera versión de La vida es sueño -estrenada por la compañía en 1993- en un montaje joven y vital.

El grupo Micomicón estrenaba el 24 de octubre Los cabellos de Absalón en San Lorenzo de El Escorial, dentro de la programación del Festival de Otoño. Era la cuarta producción de una compañía dedicada a los montajes de nuestros clásicos (Los melindres de Belisa, El acero de Madrid y La dama boba). La dirección fue de Mariano Llorente y la versión de la actriz Laila Ripoll, que también interpretaba el papel de Absalón.

El único Calderón del año, producido por un teatro nacional, fue La púrpura de la rosa, estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en coproducción con el Gran Teatro de Ginebra. Opera en un acto con música de Tomás Torrejón de Velasco y libreto de Calderón, puesta en escena bajo la dirección de Óscar Aráis y dirección musical de Gabriel Garrido.

Esta ópera había tenido un primero y accidentado estreno en el mismo teatro en 1970. Se había presentado en programa doble con María Sabina de Leopardo Balada y libro de Camilo José Cela, y había sido dirigida por Cayetano Luca de Tena, con dirección musical de Alberto Blancafort y escenografía de Emilio Burgos. Vicente Sardinero, Ana Ricci y Ramón Regidor figuraban en el reparto.

La púrpura de la rosa fue el primer texto de Calderón escrito para ser íntegramente musicalizado. Comedia mitológica en la que se reproducen

las obsesiones del dramaturgo, desde el determinismo del destino humano hasta los enredos del amor, los celos y el desdén. Fue la primera ópera estrenada en Latinoamérica -Lima, 19 de diciembre de 1701- para festejar el dieciocho cumpleaños de Felipe V, monarca que inauguraría en España la dinastía de los Borbones. Los materiales musicales -de Torrejón de Velasco- conservados en Lima, fueron reconstruidos por Bernardo Illari.

El director argentino Óscar Aráis realizó un espectáculo de espacios abiertos, limpio, en el que se representaba primero el bosque, dominio de las divinidades y luego el jardín, paraíso mortal en el que Adonis se encuentra con Venus. Lejos de la aparatosidad de la tramoya calderoniana, Aráis compuso una puesta en escena elegante, sugerente y sutil, en la que el ballet acompañaba y enriquecía la escueta acción escénica: cantantes-actores eran doblados por bailarines -del Gran Teatro de Ginebra-, responsables del ritmo de la propuesta visual, que contribuían además a la comprensión del texto barroco, cargado de insinuaciones y metáforas. En el reparto destacaron Isabel Monar, Graciela Oddone, Victoria Manso y Marcello Lippi.

El último Calderón tiene lugar en el 2000. Acaba de estrenarse en Jerez el [156] pasado mes de enero, punto de arranque de una extensa gira por España. La Compañía Andrea D'Odorico, de larga y fructífera trayectoria en la representación de teatro clásico: Lope, Moratín, Shakespeare, Goldoni y ahora Calderón, asume la producción de este espectáculo. La versión y dirección de escena son de Miguel Narros, la escenografía de Andrea D'Odorico, la iluminación de Juan Gómez Cornejo y la música de Fernando Palacios. Mañanas de abril y mayo es el ejemplo arquetípico del género de capa y espada, una comedia divertida que juega con situaciones y esquemas de vigencia universal. La acción se sitúa en Madrid en escenarios conocidos y dispares (parque del Alcázar, calle Mayor, calle del Prado, Jardines de la Florida, casa de don Pedro) y de ahí la complicación para resolver el espacio escénico. D'Odorico diseña un decorado neutro, limpio, muy japonés: un suelo de madera blanco y un techo de celosías enormes que descansan en pilares. El entramado de pasillos perpendiculares facilitará el juego barroco de la trama y la iluminación marcará sutilmente los tránsitos del día a la noche.

La obra no se ponía en escena desde 1927 -Margarita Xirgu la había representado en Madrid- y ésta puede ser una de las razones que ha animado a la compañía a revisar esta comedia; otra, «el ofrecer una obra de Calderón, escrita en 1635, antes de hacerse sacerdote»(34).

Miguel Narros ha hecho un espectáculo coral, incidiendo en la tensión dramática entre Ana y don Juan, ella empeñada en demostrar su inocencia, él poniéndola en duda. Don Juan, enamorado de doña Ana, mata por celos a un hombre en el jardín de su dama y se ve obligado a esconderse en casa de su amigo don Pedro -personaje al que Narros otorgará el papel del propio Calderón, «porque hacía falta una especie de guía que ordenase el entramado, la maraña, el enredo»(35)- mientras don Luis, pariente del muerto anda persiguiendo al homicida. Don Pedro está prendado de doña Clara, dama que tiene a gala burlarse de los amantes, sobre todo de don Hipólito, un caballero ridículo que tiene también intención de divertirse con las mujeres. Por una serie de imprevistos, don Hipólito confunde a las dos damas protagonistas y galantea a una y a otra, provocando los celos de

ambas. Al final todo se aclara y doña Ana quedará con don Juan.

La trama plantea un equívoco endemoniado pero divertido: todos mienten, todos creen estar enamorados, pero se engañan entre ellos. Los hombres exigen de las mujeres que acaten sus órdenes, lo que ellos entienden por fidelidad entre comillas. Y las mujeres -sobre todo doña Clara- lo que hacen es contravenirlas. Una comedia de enredo bajo la que planean las sombras filosóficas típicas de Calderón(36).

Un reparto de jóvenes actores, encabezados por Ángeles Martín, Beatriz Bergamín, Fernando Conde, Antonio Carrasco, Amparo Martín y Ernesto Arango, darán vida a los alterados personajes de Calderón en esta primavera de abril y mayo.

NOTAS:

1. MARRAST, Robert: El teatro durant la Guerra Civil spanyola, Barcelona, Institut del Teatre, 1978, p.29.
2. RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio: Literatura fascista española, 1/Historia, Madrid, Akal, 1986, p. 252.
3. RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio: op. cit., p. 255.
4. ARAÚJO COSTA, Luis: ABC (23 de mayo de 1939).
5. Tarea (25 de enero de 1941).
6. CUEVA, Jorge de la: Ya (28 de abril de 1940).
7. ACORDE: Hoja del Lunes (8 de enero de 1945).
8. MARQUERÍE, Alfredo: Desde la silla eléctrica, Madrid, Editora Nacional, 1942, p.171.
9. CUEVA, Jorge de la: Ya (10 de diciembre de 1943).
10. ANDURA, Fernanda: «Tamayo por Tamayo», 50 años de teatro: José Tamayo, Madrid, Ministerio de Cultura 1991, pp. 147-148.
11. CHECA, Julio: «El teatro español durante los años cincuenta», Historia de los teatros nacionales, 1939-1962, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, pp.106-119.
12. Los entrecomillados corresponden a discursos del Papa Pío XII recogidos en un folleto titulado Cinco discursos de Pío XII sobre el teatro, publicado en Zaragoza, Artes Gráficas El Noticiero, 1958. También son recogidos por SÁNCHEZ IBÁÑEZ, Ángel: «Un episodio en la moderna recepción del teatro de los Siglos de Oro», Revista Flumen del Noticiero de Huesca, 3, pp. 179-193.
13. GIOVANNETTI, Aldo: Il Seccolo de Roma (15 de mayo de 1953).
14. Mundo Hispánico, 65 (agosto de 1953), p. 31.
15. Teatro, 8 (junio-agosto de 1953), p.28.
16. ÁLVARO, Francisco: El espectador y la crítica: el teatro en España en 1965, Valladolid, 1966, p.40.
17. ÁLVARO, Francisco: El espectador y la crítica, op. cit., p.41.
18. MARQUERÍE, Alfredo: Pueblo (24 de marzo de 1965).
19. MARQUERÍE, Alfredo: Pueblo (11 de abril de 1966).
20. ÁLVARO, Francisco: El espectador y la crítica: el teatro en España en 1966, Valladolid, 1967, p.58.
21. 50 años de teatro: José Tamayo, op. cit., p.149.
22. ÁLVARO, Francisco: El espectador y la crítica: el teatro en España en 1976, Valladolid, 1977, pp.29-30.

23. LÓPEZ SANCHO, Lorenzo: ABC (25 de mayo de 1979).
24. ÁLVARO, Francisco: El espectador y la crítica: el teatro en España en 1980, Valladolid, 1981, p.89.
25. POU, José María: «El espacio vacío», Teatro de cada día: José Luis Alonso, Madrid, ADE, 1993, pp.97-98.
26. ÁLVARO, Francisco: El espectador y la crítica: el teatro en España en 1981, Prensa Española, 1982, p.80.
27. AMESTOY, Ignacio: «José Luis Gómez, entre Segismundo y Walesa», Diario 16 (27 de diciembre de 1981).
28. FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel: «La vida es sueño», Diario 16 (22 de diciembre de 1981).
29. MONLEÓN, José: Diario 16 (18 de marzo de 1988).
30. HERA, Alberto de la: Ya (26 de marzo de 1988).
31. HARO TECGLÉN, Eduardo, El País (18 de marzo de 1988).
32. Conferencia de Adolfo Marsillach en el debate celebrado en el Círculo de Bellas Artes el 23 de enero de 1987.
33. Programa editado para la representación.
34. Conversación mantenida con Miguel Narros el 9 de febrero de 2000.
35. Conversación mantenida con Miguel Narros el 9 de febrero de 2000.
36. Conversación mantenida con Miguel Narros el 9 de febrero de 2000.

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario