

ARTÍCULOS



¿VIVE EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO? LOS “CLÁSICOS” EN LA PROGRAMACIÓN DE LOS TEATROS EUROPEOS Y AMERICANOS

Enrique Banús y María C. Barcenilla



■ REFLEXIONES SOBRE UN OLVIDO

Parecía superado el debate, que tanto encandiló en tiempos, sobre el teatro como texto o el teatro como representación: ¿cuál era la esencia del teatro? Quizá, según algunos indicios, no lo esté y el “teatro de autor” clama de nuevo por sus fueros. En cualquier caso, escrito para ser representado, el teatro vive entre las tres –o cuatro– paredes. En muchos casos, vive –a pesar de los “nuevos espacios escénicos”, (re)abiertos en el siglo XX– en edificios destinados precisamente a la representación (de la obra teatral y de la sociedad, que también ella se representa), teatros que –si no tienen una vida esporádica, compartida con fiestas de colegios, pasos del ecuador, proyecciones y conciertos de la banda municipal– programan una temporada. Y esa temporada (junto con la de los demás teatros de la ciudad, si es que goza del privilegio de más de un teatro) es la que configura la vida teatral, la experiencia teatral de muchas personas que no tienen medios ni tiempo (ni quizá ganas) de redondear su experiencia como espectador viajando a otros lugares en pos de determinados estrenos o montajes, sino que a lo sumo participan de esa moda que se llama “festivales”¹, que también cuentan con una programación que quizá alcance no sólo a los aficionados viajeros, sino también a un público estival distinto del de la temporada.

¹ En España, en estos momentos ya hay más de 500 festivales de teatro (ver Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, *Las cifras de la cultura en España*, Madrid, Secretaría General Técnica, 2002, p. 260).

ARTÍCULOS

La programación es, por tanto, un elemento esencial en la vida teatral, pues no es sólo el eje que vertebra todo su funcionamiento (la producción, el márketing, todo se orienta a convertir esa programación en realidad), sino sobre todo la cara visible del teatro, lo que llegará a la sociedad, primero por las medidas de márketing y luego por las críticas de los profesionales, y los comentarios de los espectadores, esos otros mediadores entre teatro e imaginario colectivo. La programación es más: en efecto, la inclusión o exclusión de determinados autores y obras supone un refrendo, una recomendación, una opinión (supuestamente investida de autoridad) de qué se debe transmitir en un momento histórico determinado y de cara al futuro, qué es lo que debe formar parte de un acervo cultural.

Sin embargo, la programación es un elemento poco estudiado: existen innumerables obras sobre los textos teatrales, muchas también sobre determinadas representaciones, sobre la labor de directores o escenógrafos. La ciencia no se ha interesado por este aspecto tan importante de la vida teatral. Su investigación, además, plantea no pocas dificultades. Muy pocas veces se encuentran compilados los datos de base para un estudio de este tipo: en algunas ocasiones, algún teatro presenta (con ocasión de alguna efeméride) listas completas de programación a lo largo de los años; el seguimiento a lo largo del tiempo de muchos teatros es complejo e internet, nueva herramienta de los investigadores, tiene un carácter altamente aleatorio. La prensa raramente se detiene a analizar una programación, al menos en España (en otros países es más habitual que los periódicos presenten la temporada que comienza); es común que se comenten los estrenos, pero de forma puntual. Evidentemente, se puede ir reconstruyendo a base de diarios la cartelera, lo que daría una información mínima, probablemente insuficiente, pues interesa no sólo un análisis cuantitativo, sino también datos sobre el modo de puesta de escena, el carácter del texto y el montaje (fiel al original o actualizado, por ejemplo). Ni siquiera las revistas especializadas suelen ser generosas en cuanto a los análisis de programación, si bien ofrecen muchos datos sobre determinadas puestas en escena.

Por lo tanto, el *desideratum* de una mayor atención a este campo de investigación se topa con las dificultades prácticas de que la recogida de material es laboriosa y casi siempre, incompleta. Aun

ARTÍCULOS

así, parece necesario iniciar con mayor énfasis esta línea de investigación si en algún tiempo queremos conocer la realidad de ese fenómeno literario y social que se llama “teatro”.



El rufián Castrucho, de Lope de Vega (RESAD, 1999).

■ A FORTIORI: EL SIGLO DE ORO

En algún otro lugar ya hemos constatado que entre “el canon” de los filólogos y “el repertorio” de los teatros hay divergencias notables: unos son los autores que, desde la filología, se estudian con profusión y, desde la escuela, se consideran imprescindibles; otros, aquellos con cuyas obras los espectadores entran en un diálogo cuando acuden al teatro. El Siglo de Oro, al menos en España (pues no se debe olvidar cuán nacional es la enseñanza de la literatura), forma parte del canon. Pero, ¿y del repertorio? Hay escasos estudios al respecto. Y sí hay voces que han indicado la necesidad de realizarlos. Recientemente señalaba Maria Grazia Profeti: “Trazar un balance sobre el teatro áureo fuera de España

ARTÍCULOS

sigue siendo (...) una asignatura pendiente. Falta un trabajo orgánico (...) sobre su presencia en los teatros contemporáneos fuera de la Península Ibérica”².

Ahora bien, conviene no sobrevalorar el hecho de que unos autores se representen o no. Pues la incidencia del teatro en la sociedad, la medida en que configura imaginario colectivo, en que transmite valores, visiones del mundo..., ¿se debe fundamentalmente a su presencia en las tablas o a otros factores, especialmente a la enseñanza? Si se tiene en cuenta que la asistencia al teatro, en España y en muchos otros países es un fenómeno minoritario –según encuestas recientes, un 75,4% de los ciudadanos y ciudadanas en España declaraban no haber ido nunca en la vida al teatro³, cifra similar a la de otros países europeos–, quizá debamos concluir que la enseñanza puede tener un peso muy relevante. Aunque, en ese caso, de las obras estudiadas en los libros, ¿se puede hablar de una vivencia teatral? Por otro lado, la incidencia del teatro –como ya se ha insinuado más arriba– va más allá de los espectadores y puede convertirse en un tema en la “agenda” por encima de ese círculo restringido. Fuera de España, si la enseñanza de la literatura es mayoritariamente nacional, presencia o ausencia del Siglo de Oro quedan mucho más dependientes de la programación.

Se va a intentar, por tanto, una aproximación a la presencia de obras del Siglo de Oro en teatros de algunos países europeos y también americanos en los años más recientes. Por lo indicado más arriba, será un estudio para nada exhaustivo y marcado por una cierta aleatoriedad, pues la recogida de datos no puede ser enteramente sistemática. Pero ya da algunas pistas importantes y indica muy a las claras que otros estudios que se adentren en este campo podrían tener gran relevancia a la hora de establecer una “historia de la recepción” del teatro del Siglo de Oro. Indudablemente, esa historia se habría de enmarcar en una historia más amplia: la de “los clásicos” en el repertorio. ¿Cuál es su lugar en un teatro en el que lo comercial se mueve por modas, nombres famosos y evasión y en el que mucho

² Maria Grazia Profeti, “La recepción del teatro áureo en Italia”, en *Calderón en Italia: la biblioteca Maruccliana, Firenze*, Firenze, Alinea 2002, p. 34.

³ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (ed.), *Las cifras de la cultura en España*, Madrid, Secretaría General Técnica, 2002, p. 197.

ARTÍCULOS

teatro de repertorio vive en buena parte de la contemporaneidad?

El estudio tiene dos partes:

- Para la primera, se ha contado con uno de esos “golpes de suerte”: 32 teatros de 17 países europeos forman desde 1988 la Convención Teatral Europea (CTE)⁴. En una publicación conmemorativa de los doce años de su existencia, la CTE publicó un libro que, entre otras cosas, contiene la programación de las temporadas 1988-2000 de esos teatros. Permite, pues, estudiar 384 programaciones anuales de unos teatros que, además, se han comprometido a prestar una especial atención al patrimonio teatral europeo.
- En la segunda parte, se trata de complementar ese material con un estudio de otros teatros de diferentes países, intentando llegar también hasta las temporadas más recientes. Con estas pesquisas se pretende comprobar si las conclusiones que se desprenden de los teatros pertenecientes a la CTE son representativas o no. Hay que decir que, por razones de economía, la búsqueda se ha centrado en Calderón de la Barca, Lope de Vega y Tirso de Molina⁵.

■ EUROPEA... MA NON TROPPO

Por mucho que la CTE esté alimentada por una intención europea, la programación de sus teatros no lo es tanto: un 70% de las obras representadas resultan ser de un autor del mismo país⁶. Esta tendencia se acentúa respecto de los autores contemporáneos, aunque también está presente en los “clásicos” y “clásicos

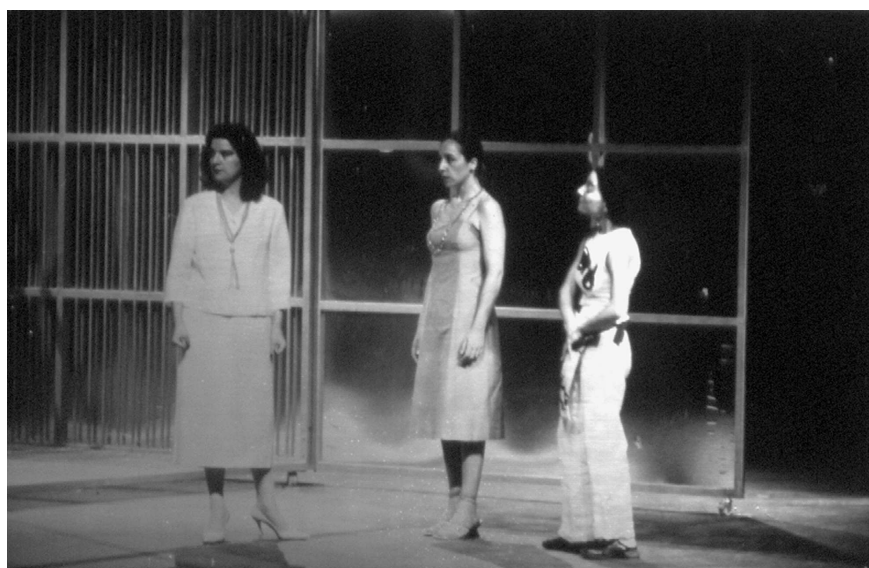
⁴ Ver M.^a Camino Barcenilla, “Convención Teatral: hacia un teatro europeo” en: Enrique Banús y Beatriz Elio (eds.), *Actas del VI Congreso “Cultura Europea”*, Pamplona, Aranzadi, 2002, pp. 1169-1180.

⁵ Los datos y citas de esta parte proceden, básicamente, de internet y también, en algunos casos, de informaciones facilitadas por los propios teatros. Para aligerar el texto no se indica cada fuente de internet. Las citas, en muchos casos, se utilizan para señalar cómo se interpreta a los autores áureos: son, en muchos casos, muy elocuentes de su recepción.

⁶ Es imposible desarrollar aquí todas las conclusiones del detenido estudio de la programación de los 32 teatros, contenida en Patricia Canellis (coord.), *Europe on stage, 1988-2000: 12 years of European Theatre Convention*, Bruxelles, ETC, 2000. Se encuentran en Enrique Banús-María C. Barcenilla, “La programación en los teatros europeos: ¿existe un canon teatral europeo?” Comunicación presentada al VII Congreso “Cultura Europea”, Pamplona, 23-26 de octubre de 2002 (en vías de publicación).

ARTÍCULOS

modernos”⁷. Para aquéllos existe un “canon” supranacional, encabezado por Shakespeare, cuya presencia en los escenarios es arrolladora. ¿Forman los autores del Siglo de Oro parte de ese canon tal como se desprende de lo representado por los teatros de la CTE? A la cabeza figura Lope de Vega, con 6 representaciones en las 12 temporadas (3 de ellas, en España), 3 alcanza Calderón (todas ellas fuera de España, curiosamente: en Alemania, Hungría y Eslovenia); el resto de autores, si aparecen, están por debajo de esa cifra. La presencia es, pues, casi una “ausencia atenuada”.



Los empeños del mentir, de Antonio Hurtado de Mendoza y Francisco de Quevedo (RESAD, 2001).

Por dar una comparación: entre los elegidos –citando sólo a los “clásicos”– se puede contar, sin duda, a Shakespeare con sus 141 representaciones, Molière con 69 o Goldoni con 31. Más consolador es el hecho de que los clásicos griegos lleguen a 21 puestas en escena (Eurípides), 16 (Sófocles) y 11 (Esquilo) o que la gran tragedia francesa del XVII alcance cifras modestas: Corneille 17

⁷ En el estudio antes señalado establecimos estas tres categorías, que parecen responder a los tres pilares sobre los que se fundamentan las programaciones.

ARTÍCULOS

representaciones, Racine 11; los “clásicos” alemanes no alcanzarían cifras muy altas, si no fuera por las representaciones en el propio país: Schiller llega a 16 puestas en escena, mas sólo 4 fuera de Alemania; Goethe sólo en 3 (de 13 ocasiones) traspasa las fronteras y de las 10 representaciones de Lessing sólo dos son fuera de Alemania y Austria. No corren, pues, buenos tiempos para los clásicos, al menos en estos 32 teatros. Dentro de ellos, el Siglo de Oro juega un papel aún menos significativo: en realidad, se puede decir que es un teatro casi marginal en la programación. Lo que priva son los siglos XIX y XX: Chejov alcanza 48 representaciones, Brecht 40, Ibsen 39, Strindberg 31. Se podría continuar con la lista, pero parece suficiente para una primera aproximación al tema. ¿Se confirma este “veredicto” –pues casi se trata de eso– en la indagación, menos sistemática en otros teatros? Por la facilidad para conseguir datos se va a presentar de forma más detallada la situación en Alemania y Estados Unidos (que generosamente se añade al ámbito de influencia europea, al menos en lo teatral), mientras que para los demás países se realizará una visión de conjunto, más necesitada de ulteriores estudios.

■ EL ÁMBITO DE HABLA ALEMANA

No es necesario subrayar la especial veneración de que en Alemania (y Austria) ha gozado Calderón. También Lope de Vega tuvo sus momentos de prestigio, en que se le puso a la par de Shakespeare. ¿Qué queda de todo aquel prestigio?

Para la recepción calderoniana reciente se cuenta con el Estudio de Eva Reichenberger⁸, que ha evaluado las excelentes estadísticas del “Deutscher Bühnenverein”⁹ y ha encontrado que, entre 1990 y 1999, se presentaron 27 estrenos de obras calderonianas en Alemania, Austria y Suiza: en 24 teatros diferentes (ninguno repite en esos diez años) y 3 festivales, de un total de 26 ciudades, de norte a sur de Alemania, esporádicamente en Suiza y una sola vez en Austria. De los teatros públicos más conocidos sólo aparecen el *Deutsches Schauspielhaus* en Hamburgo, el Teatro de Basilea y el *Burgtheater* de Viena (con la comentada puesta en

⁸ Eva Reichenberger, “Recepción e influencia de Calderón fuera de España”, en José María Díez Borque (ed.), *Calderón desde el 2000*, Madrid, Ollero & Ramos, 2001, pp. 61-73.

⁹ *Wer spielt was*. Edición anual. Lamentablemente, no para todos los países se dispone de una información tan completa.

ARTÍCULOS

escena de *La hija del aire* de Frank Castorf): el resto de los teatros están situados más bien en ciudades de tipo medio. Sólo tres teatros no públicos, el renombrado Ernst Deutsch Theater de Hamburgo y la conocida Novalis-Bühne en Stuttgart, amén del Theater Tuchlaube en la ciudad suiza de Aarau han puesto en estos años a Calderón en escena. El repertorio calderoniano no es muy amplio: *La vida es sueño* (8 estrenos), *La dama duende* (7), *El gran teatro del mundo* (5) forman la tríada más representada; otras obras tienen presencia ocasional: *La hija del aire* (en la versión del conocido escritor Hans Magnus Enzensberger) y *El mágico prodigioso* se representan dos veces; una lo hacen *El alcalde de Zalamea*, *La devoción de la Cruz* y *El mayor encanto amor*. De *El gran teatro...*, aparte de la versión del escritor romántico Joseph von Eichendorff, también se pone en escena la más reciente del conocido teólogo suizo Hans Urs von Balthasar¹⁰. En esta temporada pasada, el Teatro de Bamberg puso en escena *La hija del aire* en la versión de Enzensberger; los teatros de Solothurn en Suiza, Mannheim, Tübingen y Hannover en Alemania representaron *La vida es sueño*, en este último, bajo la dirección de Michael Talke¹¹: la obra de Calderón compartió la temporada con una *Lolita* de Nabokov, la *Antígona* de Sófocles y una *Mamma Medea* de Tom Lanoye –basada en Apolonios de Rodos y Eurípides–, la *Opera de cuatro peniques* de Brecht/Weill, una adaptación de la más conocida novela de Joseph von Eichendorff, Shakespeare y Arthur Schnitzler y varias obras de autores contemporáneos. No ha estado mal esta temporada, pero para la de 2003/2004, sólo el teatro de la ciudad de Schwerin lo anuncia como estreno próximo, utilizando probablemente la versión mostrada en el festival de verano, que se comentará.

No parece una gran cosecha para un autor que, en tiempos, casi era “un mito”¹², al menos en determinados círculos. Y no

¹⁰ El nombre, por cierto, figura de forma errónea en el artículo de Reichenberger, pues lo da como “Hans Urbs Balthasar”. Lamentablemente, no es el único error en los nombres alemanes. Se representa en esa versión, por ejemplo, en 1988 en Lucerna, en el marco del Festival de Pascua.

¹¹ Parece ser una versión bastante libre, pues en algunos lugares se anuncia como *La vida es sueño*, de Michael Talke, basada en Calderón.

¹² “Hasta la ‘revolución cultural’ era un autor muy representado, a partir de los años ochenta el promedio baja de once a tres producciones por temporada. Esta reducción cuantitativa va acompañada de una reducción temática y de una reducción de interpretaciones” (Reichenberger, *op. cit.*, p. 63).

ARTÍCULOS

precisamente en aquellos que, todavía en la antigua República Democrática Alemana, precisaban que el interés de Calderón residía en “sus mensajes realistas y humanistas que llegan hasta nuestros días” y que, por supuesto, contienen “puntos de vista dialécticos”¹³. Más bien se concentraba en círculos de los cuales sobrevive, por ejemplo, el *Gran teatro del mundo de Einsiedeln*¹⁴. En esta ciudad suiza, delante de la imponente fachada barroca del santuario, la población lo representa aproximadamente cada cinco años, desde 1924. En la última ocasión, en 2000, contó con unos 70.000 espectadores y fue retransmitido por la televisión suiza; el texto había sido preparado por el conocido autor suizo Thomas Hürlimann, que presentaba una adaptación actualizante, con la aparición, por ejemplo, de un político o una refugiada. Los organizadores indican que está en la tradición de los misterios medievales, aunque es más probable que surgiera por afinidad con los festivales de Salzburgo y la versión de Hofmannsthal en ellos. Participan más de 500 ciudadanos en esta versión, que –según su autor– quiere revisar la de Eichendorff y acercarla al original, una versión en la que se habla el dialecto suizo y en español.

Parece que los escenarios naturales se prestan especialmente para *El gran teatro*: en 2003 lo presenta el Teatro de Schwerin (en la versión de Eichendorff) en los festivales de verano¹⁵, “en el marco incomparable de un castillo casi milenario. En su patio interior, este drama se convertirá en una vivencia inolvidable y

¹³ *Neues Deutschland* (el periódico del Partido), 29 de octubre de 1985 con motivo de la representación de *La vida es sueño* en el Deutsches Theater de Berlín. (Tras la caída del comunismo, por cierto, no se ha vuelto a representar a Calderón en esa ciudad.)

¹⁴ Un ejemplo de la presencia de Calderón en círculos católicos: en 1970, la reunión del Decanato de Brandenburg, tras celebración de la Misa por el Cardenal, preveía una representación de *El gran teatro del mundo*; a continuación, oración comunitaria. En 1999, la Archidiócesis de Viena incluía *El misterio de la Misa* entre las actividades programadas: lo organizaba una parroquia, con la puesta en escena del festival Calderón de Manchen.

¹⁵ En coproducción con el Teatro Nacional de Luxemburgo y el Teatro de Heidelberg, para presentarlo también en los Festivales del Castillo de esa ciudad, como homenaje a la ciudad que fue lugar de encuentro de los románticos, pues se presenta en la versión de Eichendorff, entusiasmado porque Calderón realizó su programa poético: “Sentimos que bajo el velo terrenal dormita un lied inabarcable en todas las cosas que están ahí soñando con afán, y Calderón ha encontrado la palabra mágica: y el mundo comienza a cantar” (así escribía en 1846). En general, los festivales dan una cierta presencia –aunque no muy continuada– a Calderón. Así, los Berliner Festspiele presentaron en 1983 *La vida es sueño*, en la versión del Düsseldorfer Schauspielhaus, con dirección de Michael Gruner. Antes (desde 1964) y después (hasta 2003), ya no figuran obras del Siglo de Oro. Para estos Festivales, un Tribunal selecciona los montajes que propone al Director del Festival.

ARTÍCULOS

divertida, por el ambiente de los viejos muros”. Frente a la seriedad religiosa con que se presenta en *Einsiedeln* (el autor de la revisión reconoce que uno de los grandes temas que plantea es el del mal en el mundo), sorprende que aquí se ofrezcan “dos horas de entretenimiento ligero y teatro divertido”. ¿Qué harán con Calderón?

En otro lugar también se intentan quitar miedos: tras destacar que el tema es la libertad, un tema “de eminente actualidad ante los debates científicos contemporáneos”, se indica (en una región eminentemente protestante): “Pero no tenga miedo: En esta obra todo es muy católico y muy español, pero también (o quizá por ello) también muy alegre y sensual”. El propio teatro es más serio al presentarlo como un conjunto de preguntas esenciales, con Calderón como precursor del imperativo categórico de Kant, como un autor que desde España dominó los escenarios europeos: “pero todos estos méritos serían sólo históricos si Calderón no hubiera escrito una obra, que también hoy nos mueve, gracias a su fuerza poética y su sensualidad plena de imágenes”. Ahora bien, un crítico indica que el director ha convertido la obra religiosa en una parábola y, con ello, “la obra ha perdido su sentido”. La música acerca el drama barroco a un teatro estilo Brecht/Weill: no hay más que comprobar que los instrumentos utilizados son el bandoneón, batería, trompeta y violonchelo¹⁶. En Tübingen, el teatro da a entender –recogiendo la inevitable comparación que entre Shakespeare y Calderón hiciera Goethe– que el autor español resulta más lejano: “La Ilustración y el racionalismo nos separan de su visión del mundo. Su mundo es una entelequia de apariencia y engaño – pero detrás de ella, él conocía la verdad”.

Inevitablemente, las estadísticas no recogen todas las representaciones: bajo el mundo del teatro controlado por la recogida de datos se esconde toda una vida poco conocida (de pequeños teatros, teatro aficionado, estudiantes, colegios y parroquias) en la cual también aparece Calderón, aunque quizá con menos profusión que Lope¹⁷. Así en septiembre de 1999 se presenta

¹⁶ También *La vida es sueño* se ha representado con música: Tilmann Dehnhard compone la partitura para un montaje dirigido por Armin Petras en 1989. También la versión de Mannheim (2002/2003) incluye música.

¹⁷ No parece del todo cierto lo que afirma Reichenberger: “Sólo el teatro de repertorio –tachado

ARTÍCULOS

en Salzburgo a cargo del “Theater ecce” una versión de *La vida es sueño* realizada con la colaboración de actores con discapacidad psíquica. La Academia de Arte Dramático Athenor eligió en 2000 *La vida es sueño* como obra para representar a final de curso. Una adaptación para niños (*El pequeño gran teatro del mundo*) está prevista en el Teatro luki*ju de Lucerna en Suiza: una “versión apasionadamente divertida” de la obra.

Desde luego, Calderón sigue siendo el autor áureo más representado en Alemania. Incluso cuenta con su propio festival, desde hace exactamente 30 años, en la ciudad de Bamberg; con él se conmemora la fundación de la diócesis en el año 1007. Con ese motivo, este año se ha representado *La hija del aire* (un “drama barroco sobre un monstruo”), en la versión de Enzensberger, versión que –según los críticos– “domestica el espectáculo, lo convierte en un juego de ideas en torno al poder y la ausencia de violencia, sobre bondad y maldad en la persona”– y con música (es interesante cuántas obras de autores áureos se han visto enriquecidas por una partitura¹⁸). Hay que decir que el Festival no siempre incluye obras del dramaturgo áureo. El Festival se celebra al aire libre, en uno de los patios del complejo catedralicio. Parece que el “aire libre” es un marco especialmente apto para la representación de Calderón: ya se ha hablado de varios festivales de verano: también el teatro de Magdeburgo inauguró su temporada 2002/2003 con *La vida es sueño* en el escenario del parque a orillas del Elba¹⁹. Otro Festival, dedicado a Kaspar Hauser, en Ansbach, presenta en 2000 *La vida, un sueño de Kaspar*, en que se quiere presentar la obra calderoniana tal como la vería el personaje que da nombre al Festival y con cuya biografía el texto tiene algunas similitudes, sobre todo el motivo del prisionero hijo del rey.

Para los demás autores no se dispone de los datos tan completos, pero sirva como muestra la temporada 1997/1998, temporada con 4 obras de Calderón en programa (con unos 12.000 espectadores) y dos de Lope²⁰ (*El perro del hortelano*, con el

de rutinario–, posibilita el encuentro con el clásico Calderón” (*op. cit.*, p. 63)

¹⁸ Sin incluir las que han servido de base para una ópera.

¹⁹ Y en 1985, los festivales del castillo de Ettligen presentaban *La vida es sueño*: los castillos aparecen frecuentemente asociados con esta obra. En ese mismo festival, en 1988, *Don Gil de las calzas verdes*.

²⁰ Que figura, por cierto, como Pedro Lope de Vega (p. 187).

ARTÍCULOS

añadido de: *O el amor a la española* y *El caballero del milagro*), con 23.000 espectadores, puesto que la segunda obra se representa en festivales, que siempre convocan a un número considerable de espectadores²¹. Por lo demás, parece que hay escasa presencia, aunque de vez en cuando figura alguna representación: en 2003 sólo hemos hallado *La discreta enamorada* (*Die schlaue Susanna*) en Bad Godesberg, que luego irá en gira, por ejemplo a Wunstorf, donde ya hemos encontrado un Círculo Cultural adicto al teatro.

Para Lope de Vega, por lo demás, es posible encontrar una situación curiosa: los grandes teatros no lo tienen mucho en cuenta²², pero aparece con frecuencia en teatros pequeños²³. Existe incluso una reelaboración *Lopes Traum* (*El sueño de Lope*), con música de Meinrad Schmitt, presentada en 2000 en el Pegasus-Theater, un teatro no profesional de la pequeña ciudad de Schrobenhausen –y que no parece que saliera de allí–. Aparece con profusión en grupos estudiantiles (en los últimos años se ha representado: *La esclava de su galán* por el grupo de teatro del Politécnico de Chemnitz; *La Malcasada* en la Universidad de Salzburgo –que desde 1981 presenta una obra en español–) y escolares: el Instituto de Enseñanza Media de Unna presentó en 2001 *Fuenteovejuna* (en la versión de Fassbinder), la Freie Waldorfschule de Ravensburg en 2002 *La dama boba* (*Die kluge Närrin*). Esa misma obra sirvió en 2001 como representación final de curso para los estudiantes de arte dramático en Charlottenburg (Berlín), dirigida por Valentin Platereanu y presentada en el escenario natural de la Ciudadela de Spandau: aquí se quiere recrear la España del siglo XVII, aunque el espectador avisado reconocerá una “mirada de complicidad hacia nuestra sociedad”; todo esto de la mano de un autor a quien se presenta como “espejo del estilo de vida español” por su “sí a la vida y alegría de vivir, su fe en los milagros y su afán de aventuras”²⁴. También *La esclava...* es

²¹ Cf. Deutscher Bühnenverein (ed.), *Wer spielte was? Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins 1997/1998*, Benheim, Mykenae Verlag, 1998.

²² Dice la presentación en la web de una obra suya, en la versión de un colegio que “fue el dramaturgo más fructífero de la literatura universal, por lo que hoy en día muchos le castigan con el olvido”.

²³ Por ejemplo, *Fuenteovejuna* aparece en 1999 en la Vagantenbühne de Berlín, un pequeño teatro privado, fundado en plena postguerra (1949), con el objetivo de “presentar obras de orientación religiosa y, con ello, transmitir el mensaje cristiano de forma no convencional”.

²⁴ Esa misma obra la dirigió R. Axel Schneider en los Festivales de Heppenheim en 1999.

ARTÍCULOS

presentada por su directora como una obra en la que “por cinco veces alternan amor e ira; celos y duelos convertirán el escenario en un lugar inseguro”.

El Círculo de Cultura de Wunstorf ofrece en la temporada 2002/2003 *La discreta enamorada (Die schlaue Susanna)*, que promete “hilaridad sin complicaciones”, según el anuncio de esa asociación²⁵. Y esa misma obra estuvo presente en Minden, con la gira del Teatro Estatal de Renania-Palatinado (la misma versión a la que se apuntaban los socios del club de Wunstorf) y el periódico local (*Mindener Tageblatt*) destaca que Lope, “un genio de lo popular” (incidiendo en el prejuicio clásico en Alemania), “desde hace casi 400 años, da al público lo que quiere ver: y en Minden también ha sido así”²⁶.

Aparte de todo esto, hay también una importante revisión de un texto lopesco: *Das brennende Dorf (El pueblo en llamas)*: así denominó a su actualización de *Fuenteovejuna* el autor y director de teatro y de cine (ésta es quizá su vertiente más conocida) Rainer Werner Fassbinder, dentro de su “anfiteatro”, estrenada en 1970 en Bremen y representada en diferentes teatros (por ejemplo en Essen en 2001, representada por el grupo juvenil del teatro)²⁷. Una de las puestas en escena de Lope que más resonancia tuvo fue el ballet *Fuenteovejuna* de Antonio Gades en la Ópera de Berlín: “Amor, muerte y pasión”: así lo caracterizaba un periodista.

De Tirso, pocas, muy pocas noticias: *El burlador* se presenta en 1999 en Barmberg, en el Teatro E.T.A. Hoffmann (de titularidad municipal), que también presentó una obra de Calderón: el burlador es aquí un personaje sin convicciones, un jugador. *Don Gil de las calzas verdes* se presentó en 1983 en el Instituto de Bergkamen, en el que desde 1975 existe un grupo de teatro, que en 1985 se acercó de nuevo a un autor español: *La gran Cenobia* de Calderón²⁸. Para

²⁵ En 1999, otro Círculo de Cultura, el de Neuhausen (7.000 habitantes), ofrece *La dama duende* en el Auditorio multiuso de la ciudad.

²⁶ También a Austria llegaba esa obra, concretamente a Graz, de la mano de la parroquia Mariahilferplatz, en 1992.

²⁷ En 2003 ha tenido lugar el estreno absoluto en lengua eslovena, en una población austríaca (con subtítulos y canciones en alemán y partes en esperanto).

²⁸ Calderón parece tener menos presencia que Lope en el teatro escolar o juvenil, aunque en 2000 el Teatro de Rosenheim (otra vez una ciudad pequeña) presentó, en su sección juvenil *Das Wundertheater*. Y en julio de 2002, el teatro del Instituto de Memmingen presentó *La dama duende* (con actores de 14-16 años), en una función benéfica a favor de las mujeres de

ARTÍCULOS

la temporada 2003/2004 está previsto *Don Gil de las calzas verdes* – la obra más popular de Tirso – por un consorcio de teatros del sur de Alemania (Villingen-Schwenningen, un teatro de Munich y Waidhofen), cuyo objetivo es llevar el teatro a los colegios: lo anuncian como “una de las comedias clásicas de más ritmo”. Otro pequeño teatro, constituido como asociación (Stadeltheater Unterthürheim) también lo presentó, en 1993, en el patio del Ayuntamiento, queriendo emular, como dicen, los “corrals” (sic). La temporada anterior: misma obra, mismo objetivo (los colegios), también en el sur de Alemania: en Bayreuth. Y también en el 2003, el “Kulturmobil” de Baviera lo presenta en 30 poblaciones, como comedia musical o –como lo anuncia “Kulturmobil”– como una “turbulenta comedia musical”, con violín, guitarra, saxofón, banyo, clarinete, acordeón, contrabajo y tuba, “a la manera de los musicales cinematográficos alemanes de los años cincuenta”²⁹.

Es muy llamativo –como ya se ha señalado más arriba– el esfuerzo por hacer agradable al gusto contemporáneo ese teatro que van a representar: un colegio publicita *La dama boba* de Lope con alusiones a la vida de su autor, “tan emocionante como la acción en escena: llena de aventuras, escándalos, asuntos amorosos. Incluso participó en la Armada española, cuando los ingleses la enviaron en 1588 a la húmeda tumba. Lope de Vega sobrevivió”. Y es muy curioso que esos grupos no profesionales tienen un repertorio más amplio que los grandes teatros.

■ EL TEATRO ÁUREO EN EL “NUEVO MUNDO”, EN SU PARTE SEPTENTRIONAL

Curiosamente, Estados Unidos presenta ciertas similitudes con Alemania: nuevamente, el teatro del Siglo de Oro aparece no tanto en las carteleras y menos en las grandes ciudades, cuanto en las universidades, por ejemplo. Calderón de la Barca vuelve a ser el autor más representado.

Pero hay elementos distintivos importantes: el mundo hispano, que está en auge, el hispanismo, más práctico quizá que el europeo, es decir, más vinculado a la práctica escénica y no sólo al estudio teórico, y el asociacionismo. Todo ello tendrá consecuencias para el

Afganistán.

²⁹ En 2000 se representó en el Ensemble Theater de Erlangen.

ARTÍCULOS

teatro áureo, consecuencias que pueden ir a más en los próximos años.

Antes de estudiar la importancia de estos factores, conviene aportar algunos datos de lo indicado anteriormente. En efecto, hay numerosas representaciones en el ámbito universitario. Así, en 1991 –por citar una obra que –en contra de su prestigio– no figura mucho en la cartelera en los últimos años en el Kresge Little Theatre el grupo de teatro del afamado MIT presentaba durante cuatro días *El alcalde de Zalamea*; un crítico no dudaba en calificar el mensaje de esta obra de “banal”³⁰ para afirmar que era sólo la puesta en escena la que podía salvar esa obra³¹. Años después, en 2000 el Court Theatre de la Universidad de Chicago presenta *La vida es sueño* como una “obra sobre el destino, la astrología y la venganza”. La adaptación de John Barton y Adrian Mitchell “es poética y estilizada”. La directora de escena, Joanne Akalaitis, “ha infundido en esta obra clásica actitudes y gestos contemporáneos, quizá para demostrar que este juego, absolutamente brutal en algunas ocasiones, contiene temas muy contemporáneos”. Según el crítico de la obra, que hace un comentario muy positivo, “es una oportunidad de ver una obra clásica pocas veces representada”, lo cual sugiere que la presencia calderoniana en el teatro norteamericano no es muy frecuente. Termina, eso sí, con un mensaje muy americano: la obra “recuerda que estamos en condiciones de cambiar nuestro destino”. En la temporada 2001-2002 se representó *La dama duende* (*The Phantom Lady*) de Calderón en la Escuela Dramática de la Universidad de Washington, escuela fundada en 1941, obra anunciada entre exclamaciones: “¡Duelos! ¡Engaño! ¡Confusiones! ¡Fugas milagrosas!”. En esa misma temporada se pone en escena *La vida es sueño* al menos en tres versiones, una del Departamento de Teatro de la Universidad de Western Illinois y otra del de Teatro y

³⁰ “*The Mayor of Zalamea* is simple-minded in its plot (...). The play’s message is banal, as well: Barca takes three hours out that one does not have to be aristocratic to have honor and that being aristocratic does not guarantee one’s honor” (Nic Kelman: “Fine acting almost saves *Mayor of Zalamea* from weak plot”, en *The Tech* 111 (5.11.1991), p. 7).

³¹ En ese sentido, el crítico se lamentaba de la deplorable dirección de escena, mientras que alababa las buenas actuaciones y los excelentes decorados, que recreaban con medios muy simples *Zalamea*, con ayuda de la iluminación, *very professional*. También la traducción se considera nefasta, pues pasa de la prosa al verso sin justificación y, sobre todo, presenta a soldados españoles del XVII como *skinheads* londinenses de nuestros días. Sirvan estos detalles para dar una idea de lo que puede ser ese mundo del teatro universitario.

ARTÍCULOS

Danza de la Universidad de California en San Diego, en este caso con un total de nueve representaciones bajo el lema de una “visión contemporánea de una obra clásica española (...) con utilización del pop y el sentido de la extravagancia”; la tercera puesta en escena es la de la Temple University en Philadelphia, anunciada como obra que combina “ingenio, don teatral y humanidad, mientras examina las teorías de naturaleza contra civilización y destino contra libre albedrío”, con una “mezcla de sexo, violencia y mal” que cautivó al público de su época. Y la directora, una estudiante de tercer curso de máster, explica que “la sensibilidad española y el código de honor surgido de aquella época, así como la mezcla de las culturas cristiana y árabe, ha ejercido una gran influencia en nuestro moderno sentido del honor”³². En la temporada 2002-2003, nuevamente una escuela dramática –la Yale School of Drama– pone en escena durante cinco días *El mágico prodigioso* (*The Great Magician*), obra, por cierto, escasamente representada incluso en la cartelera española³³.

Aunque con menor frecuencia, también Lope recibe atención por parte del teatro universitario. En 1998, la Universidad de Hawai presentaba *Lo cierto por lo dudoso* (*Acting is Believing*), una obra “virtually unknown in the United States” y que entusiasmó al director por contener “muchos elementos que son populares también hoy en día: líderes malos que son asesinados, buena gente que llega a ser líder, triángulos amorosos”. En 2001 era la Carnegie Mellon University en Pittsburgh la que se abría a *El castigo sin venganza* (*Lost in a Mirror*). El Barnard College de Nueva York presentó en octubre de 2002 *Fuenteovejuna*, dando continuidad a una larga tradición de teatro español en ese College, en el que se fundó, en 1940, el primer teatro en lengua española de la ciudad. También lo ofreció como parte del variado programa del “Family Weekend” de ese año, entre visitas guiadas a la Biblioteca, debates, “Open House” de diferentes instituciones universitarias o actividades deportivas. Conviene señalar que muchas de las representaciones universitarias no se realizan en el recinto académico, sino en algún teatro de la

³² Ya se había representado en 1995 en la Universidad de Hawai, incorporando elementos del teatro japonés. Y en la Emory University en Atlanta en la temporada 1997-1998. En 2000, la University of Southern California presentaba *Sueño*, obra de José Rivera, una adaptación de *La vida es sueño*.

³³ Únicamente a principios del siglo xx se representó en el Teatro Español de Madrid y en dos ocasiones en el Festival de Teatro Clásico de Almagro.

ARTÍCULOS

ciudad.

Calderón aparece poco en los grandes teatros de grandes ciudades: más abiertos son los teatros de ciudades pequeñas o pequeños teatros de grandes ciudades (sobre todo Nueva York) festivales menores. Así, la Blunt Theater Company presentaba en 2001 en el Garden Theater Festival de Nueva York (en La Plaza Cultural, es decir, al aire libre) *La vida es sueño*, que un crítico no duda en calificar como “obra maestra”, aunque se pregunta si alguien habrá leído en la actualidad el texto y, más aún, si lo habrá entendido. Lo pregunta con cierta sorpresa, pues ha atribuido a la compañía inteligencia, creatividad, capacidad de riesgo, un pensamiento innovador y juventud³⁴. En verano de 2003 es el Aisling Arts el que presenta esta obra en la neoyorquina Iglesia Luterana de la Trinidad³⁵. Muy entusiasta con esta obra se muestra el crítico David Lohrey de *CurtainUp, The Internet Theater Magazine*: tras asistir en 2001, lleno de prejuicios negativos, a la representación de *La vida es sueño* en el Walkerspace de Nueva York, le gustaría mandar a todos los espectadores a una librería a comprar el libro: “no se puede tener bastante de esta obra maestra”, que compara con el *Enrique IV* shakespeariano por la temática (relaciones padre-hijo), al que supera por su dimensión metafísica: lo que sucedió en Walkerspace fue “pura magia” porque la directora de escena reconoció que el texto de Calderón no necesitaba añadido alguno, sino sólo un buen reparto. Quizá conviene añadir que la obra estuvo tres semanas en cartelera. A menudo es el autor inglés el referente para la crítica: Carolyn Albert, en su comentario a *La dama duende* en la representación de The Pearl Theatre Company (Nueva York) en 2002 (con el aforo vendido, según indica, a 28 y 35 dólares, durante cuatro meses), no se resiste a caer en el tópico de que los caracteres de Calderón no resisten la comparación con los de

³⁴ Doug DeVita, “Wake-up call. Life Is A Dream”, en *The off-broadway review*, vol. 8, núm. 4. La crítica es realmente dura con casi todos los aspectos de la obra, especialmente con la dirección de escena.

³⁵ La entusiasta autopresentación del teatro indica que “el teatro no es un lujo, es algo vital: nos recuerda de dónde venimos y dónde confiamos estar. Todos los miembros de todas las comunidades deben tener acceso a importantes experiencias teatrales, con independencia de su situación económica, su trasfondo étnico o su educación. Por eso, queremos crear un teatro del más alto mérito creativo, un teatro que suponga un desafío, lleno de vida y de risa, un teatro que da la bienvenida a todos”. Otra representación de *La vida es sueño* se lleva a cabo en 2000 en el Miracle Theater de Portland (una obra de “realismo mágico”).

ARTÍCULOS

Shakespeare: les falta complejidad, porque el teatro español prioriza la acción frente al carácter: “los habitantes son tipos, no personas”. Al final, una actitud positiva, una recomendación a asistir a esta *charming comedy*, también por sus connotaciones contemporáneas, “que nos obligan a examinar las restricciones legales y morales que llevan a la prisión, mutilan o incluso matan a mujeres por ofensas que llamaríamos menores o inexistentes”.

En cuanto a otros autores, sólo se registran noticias de una compañía de Los Ángeles (Antaeus Company) que tiene en su repertorio obras de Juan Ruiz de Alarcón, *La prueba de las promesas* y *La verdad sospechosa* (*The Proof of the Promise* y *The Liar, or the Truth Can't be Trusted*) y Agustín Moreto, *El desdén con el desdén* (*Spite for Spite*). Y un *Fuenteovejuna* en 2002 del National Asian American Theatre en Nueva York, compañía que –como su nombre indica– quiere promocionar a los actores, directores, etc. asiático-americanos creando también un público de entre esa población de forma que “los no asiático-americanos aprecien la aportación de los asiático-americanos al teatro contemporáneo en América”. Según la prensa, la puesta en escena supone “explorar cómo las formas arcaicas o tradicionales pueden hablar con acentos modernos, habitando en el mundo cambiante del presente”.

Entrando ya en el mundo “hispano”, cabe destacar que desde 1977 viene celebrándose el Festival Internacional de Siglo de Oro en el Chamizal National Memorial de El Paso (Texas), un lugar de cierto valor histórico y simbólico, pues conmemora un acuerdo sellado en 1963 entre Estados Unidos y México para poner fin a disputas por cuestiones fronterizas. Por ello, el Nacional Memorial se presenta como un espacio dedicado a “promover el espíritu de entendimiento y buena voluntad entre dos naciones que comparten una frontera, (...) una puerta abierta para ayudar a las personas a entender no sólo otras culturas, sino también sus propias raíces culturales”. En lugar tan cargado de pathos, todos los años, en marzo se representan en su teatro de 500 localidades obras de autores como Calderón de la Barca, Lope de Vega, Tirso de Molina, María de Zayas y Francisco de Rojas Zorrilla³⁶. Está ya en su 28.^a edición y tiene el aliciente de la entrada gratuita, en un país en que esto tienen

³⁶ En agosto tiene lugar un festival de zarzuela.

ARTÍCULOS

carácter extraordinario en las actividades culturales. Actúan compañías de varios países (en 2003, México, Bolivia, Colombia, España y Estados Unidos). Anunciado en español en la página web, casi todas las obras se representan en este idioma: se dirige, por lo tanto, muy claramente a un público determinado. Algunas obras del Festival giran luego, sobre todo por México y, en 2003, por primera vez, en Estados Unidos: el KiMo Theatre de Albuquerque anuncia *La moza del cántaro* de Lope de Vega, en español y sin subtítulos, un “drama de amor, venganza, disfraces y sorpresas”. En Nueva York existe una compañía portorriqueña, bilingüe, con una temporada en su sede y, en los veranos, desde hace ya 36 años, teatro en la calle. En 2003 presentan –en español– *Los melindres de Belisa*, en una gira de tres semanas por los diferentes barrios. También una compañía de Duluth, una población de unos 22.000 habitantes en Georgia (donde se supone un menor porcentaje de público hispano) incluye en su temporada 2003-2004 *La vida es sueño* en español³⁷. Éstas pueden ser tendencias que se refuercen, ante la existencia de un público interesado en teatro en español.

En alguna ocasión, la Association for Hispanic Classical Theater ha realizado su Simposio coincidiendo con el Festival de El Chamizal (por ejemplo, en el año 2002), incluyendo en el programa del Simposio las representaciones del Festival.

El mundo del hispanismo presenta claras oportunidades para el teatro áureo. Así, en 2002, la Universidad de Virginia ofrecía un Seminario para profesores de español bajo el llamativo título de *¿Quién teme a Lope de Vega?*

Un panorama también muy variopinto y diversificado, que tiene con Alemania en común la ausencia de los grandes teatros y los grandes nombres (directores, actores) y, en general, una asiduidad baja de obras del Siglo de Oro. El lugar más agradecido son las universidades. Una diferencia esencial con Alemania: el panorama está dominado por *La vida es sueño*, mientras que *El gran teatro del mundo* brilla por su ausencia.

■ RÁPIDO ESBOZO DE OTROS TEATROS

Respecto de otros países, el panorama se va a trazar con menor

³⁷ Repertorio español, incluyendo a Calderón, también en el Gramercy Arts Theatre de Nueva York.

ARTÍCULOS

detenimiento: quede el detalle para futuras ocasiones.

En Francia, la recepción de los autores del Siglo de Oro español no es muy amplia. Para la temporada 2003/2004 está prevista la representación en la Comédie Française de *El gran teatro del mundo* bajo la dirección de Christian Schiaretti, lo cual no es baladí puesto que la Comédie es uno de los grandes bastiones del teatro francés y la mayoría de los autores allí representados son franceses. Ahora bien, la obra es presentada como “simple et profonde” y “vrai et puissant théâtre populaire”. El resto de Teatros Nacionales en Francia –Teatro Nacional de la Colline, Teatro Nacional de l’Odeon, Teatro Nacional de Estrasburgo y Teatro Nacional de Chaillot– no ponen en escena durante la temporada 2003/2004 a ningún autor del Siglo de Oro español.

En otros teatros franceses sí aparecen algunos autores. Calderón de la Barca se representa en el Teatro de Narbonne bajo la dirección de Toni Cafiero. La obra elegida es –una vez más– *La vida es sueño*, definida como “pièce mythique, la plus célèbre du théâtre classique espagnol”. La misma obra en el Teatro de Nanterre, bajo la dirección de Guillaume Delaveau; en este caso se dice que “l’auteur pose ce faisant le problème toujours actuel de la place de la culture comme instrument de contrôle et de maîtrise du comportement naturel de l’homme. Guillaume Delaveau débarrasse la pièce du folklore baroque pour mieux questionner cette folle histoire de pouvoir”. Cuando en 2000 la representó el Teatro Gyptis de Marsella, se indicaba que texto es “d’une modernité et d’une actualité monstrueuse”.

Tirso de Molina y Lope de Vega no aparecen en la programación de los teatros en Francia. Ni en Portugal ni en Italia o en Bélgica o el Reino Unido parece estar prevista en la temporada 2003/2004 la representación de alguna obra del teatro áureo (tampoco en Australia, por cierto).

Un caso especial en la recepción de Calderón quizá lo represente Polonia, tal como queda expuesto en el excelente estudio de Leszek Bialy³⁸. En este caso, la obra emblemática es *El príncipe constante*, pues “para los románticos polacos esta obra (...) ofrecía una

³⁸ Leszek Bialy, “Presencia de Calderón en Polonia”, en Monsterrat Iglesias y María de Gracia (eds.), *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de cultura europea*, Barcelona, Universidad San Pablo-CEU, 2001.

ARTÍCULOS

respuesta perfecta a la trágica situación de su país, haciendo hincapié en la única postura posible –la de firme y extremada resistencia– que según ellos, podía adoptarse frente a la (...) opresión ejercida (...) por las potencias ocupantes”³⁹. De este modo, la versión de Slowacki en el siglo XIX “se convirtió (...) en un texto sagrado para el público polaco, (...) por su clave política en que se interpretaba este texto, según la cual a Don Fernando se le identificaba con una Polonia subyugada y a sus opresores moros con las tres potencias vecinas que la ocupaban”⁴⁰. Ahora bien, el punto culminante de su recepción lo marcan indudablemente dos montajes de Jerzy Grotowski, realizados entre 1965 y 1968 en su famoso Teatro Laboratorium de Wrocław⁴¹.

La recepción de todas las obras de Calderón se fue uniendo en los años del comunismo estrechamente a los acontecimientos políticos⁴². Por ello, desde la llegada de la democracia “ha disminuido radicalmente el interés por los autos sacramentales y todo aquel ideario religioso, metafísico y existencial que representan. En la década de los noventa se realizó en Polonia tan sólo una puesta en escena”⁴³.

A pesar de todo ello, también en los últimos años se sigue encontrando alguna representación. Por ejemplo, en verano, el Teatro Witold Gombrowicz Miejski, cuya sede habitual se halla en Gdynia, se traslada a la costa, a Orłowo: este “único teatro polaco en la playa” abrió su temporada 2003 con *La vida es sueño*, una obra “representativa del teatro español (...), obra altamente simbólica que parece ser la lucha entre la libertad de los protagonistas y el ciego hado”. Y en 2002, en el marco del XX Festival de Teatro de Lodz, el Teatro de Wrocław pone en escena *El alcalde de Zalamea*. En la temporada 2000/2001, el teatro de

³⁹ Bialy, *op. cit.*, p. 55-56.

⁴⁰ Bialy, *op. cit.*, p. 55.

⁴¹ Según Bialy, “del texto sacó su motivo esencial: el conflicto entre los portugueses y los moros, y trasladó la acción del plano histórico al universal, oponiendo a la sociedad de un conformismo fanático aquel fenómeno de constancia, postura orientada hacia valores supremos (...). Hizo de la obra calderoniana el manifiesto del teatro pobre” (*op. cit.*, pp. 57-58).

⁴² Prácticamente todas las obras que se representan en Polonia son utilizadas políticamente, “La suerte de (...) *El alcalde de Zalamea*, también ha estado marcada por los avatares de la historia y de la política (...). Aumentó aún más la frecuencia de sus representaciones en la peor época estalinista de posguerra, cuando la política cultural del nuevo régimen comunista ponía especial acento sobre el papel utilitario, educador e ideológico del arte que, según sus teorías, debía servir a las masas populares” (Bialy, *op. cit.*, p. 59).

⁴³ Bialy, *op. cit.*, p. 61. Parece ser *La vida es sueño* en el Teatro de Lodz.

ARTÍCULOS

la ciudad de Poznan celebró su 125 aniversario en un esfuerzo por hacer que “el teatro se convierta en un lugar de discusiones vitales e intercambio de ideas, el lugar en que las artes se encuentran con la vida, en que la tradición imagina el presente”. Entre los “fenómenos teatrales vivos y significativos” que se presentan se encuentra, una vez más, *El príncipe constante*. El montaje no es nada convencional: los príncipes constantes de hoy en día llegan por aire, equipados con modernos artefactos militares y acompañados por tropas de asalto. Avanzan “rompiendo las barreras entre firmeza moral y fanatismo”. La puesta en escena presenta una “terrible historia universal del martirio en la moderna Europa” y lleva a Bosnia, a Chechenia, a Oriente Próximo”.

De los otros autores áureos, sólo hay referencias históricas, pero no aparecen en Polonia en los últimos años⁴⁴.

En cuanto a representaciones en Hispanoamérica, parece que la presencia del teatro áureo en los últimos años no se corresponde con gran su tradición especialmente en México⁴⁵, Argentina⁴⁶ y Perú⁴⁷, sobre todo, respecto de Calderón de la Barca. En efecto, pocas son las representaciones de las que se tiene noticia: en 2001

⁴⁴ Sería interesante comparar la situación en Polonia con la de otros países ex comunistas, pero no se han podido encontrar más datos que una leve referencia de Hungría (el Radnóti Theater de Budapest incluye a Calderón –como único autor español– en su repertorio). También se tienen datos de que en el V Festival Internacional de Teatro Juvenil, celebrado en la ciudad croata de Pula en 2000, se rindió homenaje a Calderón con una obra que llevaba su nombre.

⁴⁵ Las primeras obras de Calderón representadas en América lo fueron en México. La introducción del autor es muy temprana. Se sabe que para 1646 el Colegio Máximo de México poseía un gran auditorio y que posiblemente se representaran autos sacramentales de Calderón. El 26 de noviembre de 1702, en Guadalajara, se da *La vida es sueño*. Entre 1728 y 1732 se representa *Celos aun del aire matan* y *Mejor está que estaba*. Hacia 1765, se prohíben en México las obras de Calderón como “perniciosas a la religión cristiana”. En 1868 se veía *El alcalde de Zalamea*, en 1880 *La vida es sueño*. Margarita Xirgú, en años recientes, bajo la dirección de Cipriano Rivas Cherif, ofrecía en la capital mexicana, *El gran teatro del mundo* y *El alcalde de Zalamea*.

⁴⁶ En Argentina, las primeras representaciones conocidas son las realizadas para los festejos de la Asunción al trono de Fernando VI en 1746. Después de la Revolución (25 de mayo de 1810) Calderón aparece en las carteleras porteñas con la representación de *Bien vengas, mal si vienes solo*, *Las armas de la hermosura*, *Casa con dos puertas mala es de guardar* y *La vida es sueño*. En el siglo XX, Calderón aparece en el Teatro Odeón en 1931 con *El alcalde de Zalamea*. En 1936 y en el mismo teatro se representa *La vida es sueño*. En 1940 se pone en escena *El gran teatro del mundo*. En 1969, la Compañía de Teatro Nacional María Guerrero ha previsto *La dama duende* nuevamente en el Teatro Odeón, aunque finalmente a causa de un incendio no pudo llevarse a cabo. En 1972 se pone en escena *El alcalde de Zalamea*, en 1982 se da *Casa con dos puertas mala es guardar*. En el mismo año, en el Teatro Colón se canta la ópera con música de Juan Hidalgo sobre los textos de *Celos, aun del aire, matan*.

⁴⁷ En Perú de la inmensa producción de Calderón se representaron en Lima, hasta 1800, unas sesenta obras, de las cuales cincuenta fueron autos sacramentales.

ARTÍCULOS

se llevó a cabo la representación de *El médico de su honra* en el Teatro Julio Castillo de México. En Argentina, en 1986 se presenta la Compañía de Teatro Clásico –dirigida por Marsillach– con esa misma obra. Y en 1999 ofrece una nueva versión de *La vida es sueño*. Estos datos bien podrían ser incompletos, por lo que queda pendiente profundizar en ellos.

■ ALGUNAS CONCLUSIONES, NECESARIAMENTE PROVISIONALES

En un trabajo realizado con los condicionamientos que se han indicado al inicio sería fatuo presentar unas conclusiones que fueran más allá de unos apuntes provisionales. Quede en ellos constancia no sólo de resultados, sino también de posibles investigaciones en el futuro.

En primer lugar, se ha de decir que el teatro áureo no tiene una gran presencia en los escenarios. Ni cuantitativa ni cualitativamente ocupa un puesto importante: escasas representaciones (la comparación con Shakespeare resulta casi ofensiva) y también poca presencia en los grandes teatros, en las grandes ciudades; con excepciones, no son muchos los directores importantes, los actores y actrices más relevantes que se acercan a este repertorio. Se confirma lo que ya apuntábamos en otra investigación: existe una diferencia nítida entre el canon teatral que presentan las historias de la literatura y el repertorio que los teatros consideran adecuado para su público⁴⁸. En cuanto a la incidencia social de esa escasa presencia en los escenarios tampoco conviene sobrevalorarla: son muchos los modos en que el teatro se hace presente en el imaginario social y quizá la puesta en escena ni siquiera es el más importante. Probablemente, incida más la enseñanza, a través de la cual se indica qué se debería leer y se transmiten los contenidos básicos de ese canon, en un momento en el que el mundo interior de la persona se está configurando. Ahora bien, la relevancia social de la programación tampoco es tan escasa como se podría deducir de las cifras de asistencia al teatro; una puesta en escena se hace presente también de forma indirecta: a través de los carteles (iconos al fin visibles en la ciudad), las críticas en el periódico local, los

⁴⁸ En cierta medida, es lo que señala Reichenberger para un autor concreto, pero que se puede generalizar: “Es cierto que la recepción de Calderón se ha relegado a las universidades y en particular a la sección de filología” (*op. cit.*, p. 67).

ARTÍCULOS

comentarios. Todo ello sugiere la aceptación social de una determinada obra.

La segunda conclusión debería incidir en el hecho de que el teatro es más que la cartelera: existe todo ese otro mundo, formado por grupos universitarios, escolares, aficionados, etc., que también pueden incidir de forma muy nítida en determinados públicos, ya que crean una vinculación que va más allá del hecho teatral y entra en motivaciones afectivas, muy vinculantes. Ese mundo tiene una gran vitalidad en algunos países (como Estados Unidos); en él se hacen bastante más presentes (al menos en algunos lugares) los autores del Siglo de Oro, que aparecen también más en teatros pequeños y en festivales de tipo regional que en los grandes espacios escénicos. No se puede hablar de una presencia masiva, pero sí de una cierta continuidad, eso sí, de un repertorio relativamente reducido: Calderón más que Lope de Vega y éste más que Tirso. Del teatro calderoniano, es *La vida es sueño* la obra cumbre, con una cierta presencia de *El gran teatro del mundo* en Alemania y de *La dama duende*, amén de la especial relevancia de *El príncipe constante* en Polonia. De Lope, es *Fuenteovejuna* la obra más representada y Tirso aporta al repertorio internacional sobre todo *Don Gil de las calzas verdes* (más que *El burlador*).

En la diferenciación por países, Alemania y Polonia presentan una recepción anclada en fuertes tradiciones (sobre todo para Calderón), mientras que Estados Unidos presenta una recepción más dispersa y fragmentada, con un cierto empuje del elemento "hispano", cuya incidencia irá sin duda a más, pero con repercusiones inciertas en lo cultural. Es en el ámbito de habla alemana donde se producen también las versiones o reelaboraciones más importantes, mientras que Polonia ofrece una recepción por parte de los directores de mayor calado⁴⁹.

Los demás países parecen mucho más renuentes frente al teatro áureo y se puede hablar de una presencia escasísima.

En muchos casos se observa que los montajes tienden a actualizar la obra, a veces por medio de alusiones contemporáneas;

⁴⁹ "La presencia de Calderón en Polonia —(...) relativamente fuerte— quizás parezca demasiado marcada por la política, pero (...) habría que preguntarse si no fue precisamente la política la que le permitiera a Don Pedro seguir vivo y atractivo, renovarse y transformarse tan a menudo, sin haberse convertido en una muy respetable pieza de museo" (Bialy, *op. cit.*, p. 62).

ARTÍCULOS

otras veces, por medio de la música. Y, desde luego, el marketing en muchas ocasiones presenta las obras en su relación con el presente, en el sentido de que tratan problemas que también inciden en la actualidad. En prácticamente todos los casos se percibe un esfuerzo de marketing por superar la distancia frente a las obras: desde luego, para el “director de marketing” (o para quien se encargue de esa función... y para quienes le asesoren, es decir, posiblemente para los directores de escena) el “espectador implícito” es alguien con reticencias frente a este teatro, con el prejuicio de que es algo lejano, en el tiempo y en el espacio, que procede de un mundo (español, que en algunos casos se identifica con “católico”) que despierta sensaciones más bien negativas. En el esfuerzo para superarlas se recurre a diferentes estrategias: la ya indicada de la conexión con la actualidad es de las más habituales. Otras veces se utilizan los elementos positivos de la imagen de “lo español” que se supone que tiene el posible espectador. Y en otros momentos se acercan estas obras a lo que se cree que el espectador espera del teatro: casi siempre, ese “espectador implícito” se asocia con “diversión”, “comicidad”, “suspense”... “un buen rato”. El arte consiste en mostrar que este teatro se corresponde precisamente con esas expectativas.

En todo ese esfuerzo y en la tendencia, absolutamente dominante en el teatro contemporáneo, de primar la actualización frente a la fidelidad, es difícil saber en qué queda el Siglo de Oro. En el material explicativo, desde luego, si bien se suelen aportar algunos datos sobre la época y también sobre la biografía de los autores, pocas veces se incide en “el espíritu” de ese teatro y esa época, a no ser para resaltar nuevamente aquellos elementos que enlacen con los intereses del “espectador implícito”, es decir, para interpretarla interesadamente.

Por último, conviene señalar que el trabajo es una muestra, por un lado, de las dificultades de una investigación de este tipo y, por otro, de su interés. En efecto, las complicaciones para conseguir material suficiente y representativo hacen que la imagen que se pueda dar sea necesariamente muy incompleta: sólo con un gran esfuerzo investigador se conseguirá llegar a resultados elocuentes y fiables. Y si bien no es necesario compartir el escepticismo de Arnold Rothe de que una historia de la recepción es imposible, sí hay que decir que encierra grandes dificultades, como se ve ya por un

ARTÍCULOS

esfuerzo en el fondo tan reducido como esta visión de conjunto sobre una determinada parte de la programación teatral de los últimos años, que –desde luego– se ha de entender como una historia de una recepción específica.

Ahora bien, ya estos primeros resultados arrojan conocimientos de gran interés, como los que se han reseñado en las conclusiones. El más importante puede ser el de la discrepancia considerable entre el mundo del teatro, tal como se presenta desde el estudio teórico, y la vida teatral en la realidad: respecto del Siglo de Oro, la difracción es, desde luego, palmaria. El segundo aspecto, al que se podría hacer referencia mucho más cuidada de lo que ha sido posible, es el estudio de las categorías a través de las cuales se intenta “vender” al público el teatro áureo, categorías que dan mucha luz si no sobre el público, sí sobre el “espectador implícito” que existe en las mentes de la “gente de teatro”. La diferencia, por ejemplo, entre Alemania y Estados Unidos es patente: la mediación alemana se puede apoyar en una mediación anterior, la del romanticismo, con lo que el mensaje mantiene una cierta profundidad (aunque muy mitigada hacia lo “entretenido” en algunos casos), mientras que en Estados Unidos se subrayan sobre todos esos elementos que auguran una recepción fácil.

Es de suponer que esta publicidad mantiene una cierta coherencia con los montajes (pues muchas veces es el director de escena quien inspira la publicidad, que en ocasiones también recoge directamente declaraciones suyas), con lo que una descripción más acendrada de ese material podría llevar a dibujar más fielmente la imagen del Siglo de Oro que se transmite.

En cualquier caso, incluso un estudio tan fragmentario de la programación como lo es éste da buena cuenta de que va mucho más allá que un mero elenco o listado y ofrece una visión muy viva y real de un fenómeno complejo y muy imbricado con la vida social como es el teatro.
