



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

n° 28 (2022)

Sergio ADILLO RUFO (2021), *De antiguo a clásico. Calderón y la génesis del campo teatral (1715-1926)*, Kassel, Edition Reichenberger (Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura 143), 176 pp.



La consideración de Calderón de la Barca como parte del canon de nuestras letras es el resultado de varios discursos críticos que, desde la segunda mitad del siglo XVIII y hasta nuestros días, han ido configurando dicho estado. Una suerte que lo transforma en clásico, calificativo que se convierte en sinónimo de buen gusto y marca de distinción, pero que —eso sí— como consecuencia desnaturaliza la fiesta teatral calderoniana para tornarla en un activo más de las clases dominantes, a modo de selecto capital sociocultural. De esta lectura quedaba excluido, por tanto, el Calderón burlesco y desvergonzado de entremeses, jácaras y mojígangas, por ser ese perfil poco decoroso y de mal gusto. Se atribuía así a su obra seria —a la comedia, el drama, la zarzuela y al auto sacramental— una legitimidad y un poder simbólico que la trascendía, al considerarse ahora el teatro de Calderón más como una especie de pieza de museo nacional, pero a su vez como un potente portavoz-altavoz de determinados roles sociales y culturales que para nada se encontraban en el original, o al menos no se encontraban ni con la intensidad y mucho menos con el significado que adquiere en la obra de Menéndez Pelayo, para la que valdría la esclarecedora expresión de «Calderón y cierra España». Pero vayamos por partes.

Su rechazo matizado desde las altas instancias ilustradas, su combativa actua-

lización a raíz de la «Querrela Calderoniana» o los circunspectos trabajos del polígrafo santanderino lo convierten en los albores del siglo xx en el gran dramaturgo oficial de la cultura hispánica por encima, incluso, de Lope de Vega, cuya dramaturgia, sin embargo, despertaba más simpatías entre la crítica decimonónica. Para llevar a cabo este propósito de apropiación nacional, que vertebra todo el debate teatral académico del xix, se acude no solo a motivaciones filológicas y literarias, sino fundamentalmente a construcciones ideológicas de fuertes connotaciones políticas y socioculturales que poco o nada tenían que ver respecto al Calderón original. Su trayectoria académica contemporánea hasta nuestros días no ha hecho más que certificar, aunque ahora ya desde criterios más filológicos y de crítica textual, dicha entronización no exenta aún del todo de cierto tono hagiográfico, que habría que eliminar de una vez por todas.

Pero además de este recorrido crítico-ideológico —y de forma paralela a todo ello—, el teatro de Calderón de la Barca y su figura misma también han sido objeto de otras estimulaciones, de otras lecturas y circunstancias, más relacionadas con la propia historia interna del teatro y la misma vida escénica, dentro de una especie de sociología de la cultura que, aplicada al repertorio calderoniano, lo matiza de manera considerable, frente a ese otro Calderón más oficial y canónico. En otras palabras, la construcción que tenemos en la actualidad del autor de la tragedia *El médico de su honra* en cuanto a clásico responde no solo al rigor más o menos manipulado o interesado de la crítica erudita de los siglos xviii, xix y xx, sino también a su permanencia en la cartelera y en el repertorio dramático, donde son otros los réditos que operan.

Este libro de Sergio Adillo Rufo trata sobre ello: dibuja una silueta de su teatro, no desde el escrutinio del especialista filólogo, sino desde la mirada de los actores y su público, pero tamizada —eso sí— por el mismo rigor académico. Una historia que va desde el tardobarroco, primero, y el dogma neoclásico, después, para ya en el siglo diecinueve configurar su idealizada lectura romántica a la manera shakespeariana y desembocar como uno de los grandes paradigmas de la crisis teatral de finales de siglo y principios el xx.

Es cierto que el autor de este trabajo ya había velado armas en el estudio escénico del dramaturgo —«La influencia de *El príncipe constante* de Grotowski en la puesta en escena de Calderón en España» (2018); *La resignificación de Calderón en la escena española reciente (1981-2018)* (2019); o «Calderón y la crisis teatral del siglo xx» (2021) son algunos de sus trabajos anteriores—. Pero ahora la empresa consistía en ver al Calderón escénico en perspectiva y establecer cómo y por qué lo encontramos sobre los escenarios una vez pasado su tiempo natural, esto es, desde el siglo xviii a los albores del xx: por qué mantiene cierta vigencia, por qué interesa, por qué se refunde. En resumen: por qué se continúa representando y cómo se realizan dichas actualizaciones.

Para este propósito, bastante audaz y que a veces corre ciertos riesgos exegéticos donde pesa demasiado, por ejemplo, la propia consideración académica del autor de los grandes autos sacramentales que se pretende contrarrestar, o el carácter incuestionable de dicha categoría de clásico, recurre Adillo Rufo a ciertos conceptos de teoría literaria y sociología cultural (Bourdieu, su revisión del materialismo marxista y su *teoría de los campos*, cómo ello construye un determinado canon, pp. 1-12) aplicada al teatro calderoniano que, aunque están planteados de modo correcto, creo que no eran para nada necesarios para justificar su estudio que dice estar más pendiente de «los profesionales del teatro que los montan... pensado en cómo traerlos al presente de su público coetáneo», frente al estudioso de la filología más preocupado por «recuperar el sentido original que los dramaturgos dieron a sus textos» (p. 1). Este libro, obviamente, está en el ámbito del primer enunciado de acuerdo con los parámetros de la Estética de la Recepción, como el propio autor subraya desde las primeras líneas del trabajo.

Al margen de esta introducción teórica, en ocasiones un poco confusa, sin embargo, el cuerpo central del libro está bien resuelto, aunque con algunos aspectos que hubieran necesitado de mayor explicación, aunque solo fuera en la anotación a pie de página. Veamos algunos ejemplos.

La historia escénica de Calderón después de Calderón se abre paso desde la dinámica teatral de la primera mitad del XVIII, donde comienza a haber problemas normativos respecto a la actividad de los cómicos y dificultades relativas al repertorio, una situación que se agravará en plena Ilustración donde había que hablar, en palabras del maestro Domínguez Ortiz, de la batalla del teatro, donde el repertorio calderoniano va a encontrar serios obstáculos tanto desde los severos juicios ilustrados como desde los gustos del público que, a pesar de la idea generalizada pero errónea del fervor populista en torno a Calderón de la Barca, cada vez se sentía menos atraído por sus dramas y comedias, ahora antiguas y desfasadas, cuyas formas y valores poco o nada tenían que decir a los nuevos espectadores. Las reformas y normativas ilustradas harían el resto.

En este sentido, el siglo XVIII está muy bien articulado y resuelto en el libro (capítulos 1 y 2: pp. 15-47), en todos los matices que conlleva el arte de Talía respecto al autor de *El alcalde de Zalamea*. Se encuentran aquí algunas ideas relevantes, con suficiente acopio bibliográfico y documental, como es el caso de la preferencia del teatro calderoniano al asimilarse sus argumentos y personajes, que no sus ideas y valores, a los que aparecían en los géneros populares del periodo: la comedia heroica, la comedia de santos... un teatro de gran espectáculo que equiparaba la obra de un Zamora o un Cañizares a sus dramas y comedias, como si de dos epígonos calderonianos se tratara. Una circunstancia esta que servirá para la rígida sátira de Leandro Fernández de Moratín, a través de *El gran cerco de Viena* que aparece en la *Comedia nueva o el café*: una de esas «muchas farsas monstruosas, llenas de disertaciones morales, soliloquios furiosos, hambre calagurritana, revista de ejércitos, batallas, tempestades, bombazos y humo», que llenan las carteleras de la época. Una circunstancia —las asociaciones con el teatro barroco— que da lugar a que «a menudo algunos textos antiguos pudieran representarse con todo el aparato escénico que caracterizaba los estrenos de algunas de las obras más espectaculares de los nuevos dramaturgos y venderse y publicitarse como “comedias de teatro”» (p. 27).

Tampoco había que olvidar la fuerza del auto sacramental en este epígono tardobarroco, y el papel nuclear de Calderón de la Barca como maestro indiscutible del género, lo que implicaba buenos resultados de taquilla, hasta su prohibición en 1765 dentro de la política teatral ilustrada auspiciada por Carlos III, cuyo claro objetivo era modernizar la escena peninsular para lo que era preciso desterrar estas prácticas corralescas asociadas al mundo bárbaro-antiguo que, además de desorden literario, tanto rechazo producían en las instancias de la emergente burguesía ilustrada, cuyo gusto no admitía dichas mezclas de lo sacro y lo profano, de lo religioso con lo popular y hasta lo grosero.

Y frente al siglo de las luces, el XIX. Aquí son especialmente significativos los capítulos 3 («Calderón romántico», pp. 49-69) y 6 («Los clásicos en la crisis teatral de principios del XX», pp. 105-123), aunque por diferentes razones. El primero de ellos, coloca al genio de *La vida es sueño* en un contexto muy peculiar, que lo interpreta como si de un García Gutiérrez o un Zorrilla se tratara, a tenor de cómo conviven en armonía el gran drama romántico e histórico de aquellas décadas con determinadas obras de nuestro dramaturgo áureo, sin olvidar —claro está— el furor calderoniano que, a nivel teórico y de redescubrimiento, se extiende por toda Europa bajo el paraguas de la circunspecta crítica alemana. Un discurso que había sentado cátedra en torno a un Calderón como trasunto en positivo de la Contrarreforma y la Leyenda Negra, y que aterrizaría en tierras peninsulares gracias a las traducciones filtradas que de los hermanos Schlegel hará Nicolás Böhl de Faber —el

padre de Fernán Caballero—, pendientes aún de una revisión crítica cada vez más necesaria. Un capítulo este fundamental en la recepción del teatro calderoniano, lo que daría origen a la «Querella» homónima que no se menciona en este trabajo, en contraste con las páginas que sí se dedican a la efímera política teatral del gobierno afrancesado de José Napoleón I, de menor significado en la historia del teatro español. Hubiera sido, pues, deseable una mayor atención a este problema y observar en qué medida dicha dialéctica teórica afectaba, o no, a la puesta en escena de sus dramas y comedias.

El segundo caso (la crisis teatral de principios de siglo) al calor de la celebración del bicentenario de 1881, nos muestra una exacerbada exaltación patriótica en torno a su figura y obra cimentada además en la conceptualización que había realizado Menéndez Pelayo en sus conferencias del Círculo de la Unión Católica, recogidas en su libro *Calderón y su teatro* de ese mismo año. Se articulaba ahí un relato que daba carta de naturaleza a un Calderón demasiado esclerótico que rechazarían autores como Miguel de Unamuno, al encarnarse en sus dramas «los valores decadentes del viejo Imperio español, que había basado su esencia en el poder del clero y de la milicia» (p. 107), pues se identificaba en él el símbolo de todo lo español de acuerdo con una determinada idea de nación conservadora, ultracatólica, antimoderna y ultramontana: una especie de contralectura, consciente o no, heredera en parte del relato alemán, versión Böhl de Faber, de las décadas anteriores, aunque con mayores dosis de impugnación en relación a la idea de aquella España/anti-España trazada por el santanderino en su *Historia de los heterodoxos españoles* publicada entre 1880 y 1882. Una dialéctica de contrarios que explica su apropiación o rechazo según los casos por parte de los distintos agentes del campo teatral, que observan en Calderón un cierto prestigio como capital cultural, aunque solo desde los sectores intelectual más conservadores. Por esta razón, para la nómina de nuestros jóvenes hombres del 98, Calderón —su capital cultural— no era sino una iconografía de una España polvorienta y antigua —formaba parte de la España Negra a desterrar— que, no obstante, seguía muy presente en los repertorios de las compañías de teatro de texto, que eran las que tenían el prestigio del verso (cap. 5, pp. 93-106), como ocurría con María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza: un autor ilustre para unos actores ilustres, pero que simbolizaban una sociedad en crisis y decadente. Dentro de este relato, se echa en falta aquí unas páginas que supusieran un contrapeso a esta lección tan negativa de la obra calderoniana, pues poco después en torno a los años veinte se asiste a una recuperación de su teatro bajo las premisas del antirrealismo de la vanguardia más rompedora, cuya bandera harían suya poetas como Federico García Lorca cuando en 1932 con *La Barraca* realiza su esclarecedor, y sorprendente, montaje del auto de *La vida es sueño*.

No obstante, estas objeciones no restan brillo al libro de Sergio Adillo que coloca el teatro del Calderón, como su mismo título subraya, en el tránsito de lo antiguo a lo clásico, pues nos ofrece un amplio recorrido donde sus dramas y comedias se encuentran con numerosas vicisitudes, de las que la mayoría da cuenta el autor que abre —nunca mejor dicho— un amplio territorio de estudio, al tratar a su teatro como un «campo» conceptual, propio y autónomo dentro de nuestra sociología de la escena, desde su muerte y hasta la contemporaneidad. Porque, en definitiva, como bien se demuestra, Calderón y su obra se han convertido en un capital cultural y, como tal, al entrar en las leyes del mercado, también necesita de instrumentos que garanticen dicho valor. El papel de la crítica dramática y la lectura universitaria eran algunos de esos elementos, como también la acción de las grandes compañías, el repertorio, las carteleras, la producción, la política o la normativa teatrales: algo que bien modula este original ensayo académico que, además, se acompaña de un completa bibliografía final (pp. 135-165) y un índice onomástico y de

materias (pp. 167-176): ambos apartados de extraordinaria utilidad, tanto para manejar este libro, como para profundizar en la investigación.

Alberto ROMERO FERRER
<https://orcid.org/0000-0002-3808-8672>

