

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

Calderón en España

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

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

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

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

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

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

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