

Notas sobre Calderón en Flandes

Lieve Behiels

Lessius/Universidad de Lovaina

Resumen

El dramaturgo barroco Pedro Calderón de la Barca tuvo presencia escénica en lengua neerlandesa en Flandes en dos momentos. El primero es coetáneo del autor: varias de sus obras se traducen y se representan en la segunda mitad del siglo XVII. El segundo es el siglo XX. Si inicialmente Calderón parece ser autor teatral reservado a compañías católicas, después de la segunda guerra mundial se representa como un clásico del repertorio europeo. A partir de los años ochenta entra en escena un Calderón postmoderno.

Palabras clave: Calderón, Flandes, traducción, recepción, neerlandés, catolicismo, posmodernismo, repertorio cultural

Abstract

In Flanders, the oeuvre of the baroque playwright Pedro Calderón de la Barca was performed in Dutch during two periods. The first period was during Calderón's life: several works were translated and performed in the second half of the 17th century. The second period is the 20th century. If Calderón's work first seems restricted to catholic theater companies, it is presented as part of a classical European repertoire after World War II. From the 1980s onward, a postmodern Calderón enters the scene.

Key words: *Calderón, Flanders, translation, reception, Dutch, catholicism, postmodernism, cultural repertoire*

1. Introducción

Junto con Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) es el dramaturgo del Siglo de Oro español de mayor reputación internacional. Su obra abarca todos los géneros teatrales practicados en la época: piezas cómicas y obras trágicas y de tipo filosófico (todas pertenecientes a lo que en la época se llamaba ‘comedia’), piezas de teatro religioso (los llamados ‘autos sacramentales’) y teatro breve. La enorme popularidad del autor hizo que pronto su obra circulara en todos los territorios de la monarquía hispánica que reinaba no solo en la Península Ibérica sino que en el siglo XVII controlaba también grandes partes de Italia y los Países Bajos Meridionales. Si queremos comprender por qué Calderón ha llegado al estatus de ‘clásico internacional’, es interesante observar su presencia fuera de España en un territorio unido a ella políticamente y su reaparición después de largos siglos a fin de poder apuntar cuál es su vigencia. En los estudios sobre la difusión internacional de Calderón faltan hasta ahora los trabajos sobre su importancia en el marco del teatro de los Países Bajos Meridionales, una región también llamada Flandes por los españoles en el XVII¹. En este estudio diacrónico utilizaremos, sin embargo, el término ‘Flandes’ en su acepción geográfica actual: la parte norte de Bélgica cuya lengua es el neerlandés. Nuestro propósito es sobre todo documental: queremos atestiguar la presencia de Calderón en los escenarios flamencos a partir de la documentación a menudo incompleta y fragmentaria que ofrecen las fuentes periodísticas y los pocos archivos teatrales disponibles. Las representaciones teatrales son efímeras por definición y el investigador tiene que contentarse a menudo con testimonios de críticos y espectadores, ya que no todas las fuentes pertinentes para fundamentar la investigación llegan a

¹ Por ejemplo, en el volumen reunido por Javier Huerta Calvo (2002) no se contempla la presencia de Calderón en Flandes.

archivarse de modo estructurado en institutos *ad hoc* como el Vlaams Theater Instituut ('Instituto Flamenco del Teatro').

La historia de la representación y traducción de la obra de este gran dramaturgo del Barroco en Flandes se puede dividir en tres fases: el siglo XVII, el siglo XX y Calderón post-moderno. La cuestión de saber por qué desaparece Calderón de los teatros de Flandes durante dos siglos solo se puede contestar de modo hipotético. Debido al hundimiento militar de España que se va acentuando a lo largo del siglo XVII, a partir del XVIII los Países Bajos Meridionales pasan a formar parte de los dominios de la casa de Austria en Viena. En lo cultural se instala una hegemonía del clasicismo francés y el teatro español en general desaparece de los escenarios flamencos hasta principios del siglo XX. Después de ofrecer en la sección 2 un resumen de Praag (1922), que trata en extenso la recepción de Calderón en los Países Bajos Meridionales en el siglo XVII, el presente estudio se centrará en su presencia en el siglo XX (sección 3) y en los montajes más recientes de su obra (sección 4).

2. Calderón en los Países Bajos Meridionales en el siglo XVII

Van Praag (1922) explica que en todos los Países Bajos, tanto los del norte como los del sur, existía un público que tenía el español como lengua materna o que lo entendía lo suficiente como para disfrutar de representaciones teatrales. Había tropas de teatro españolas ambulantes que en su circuito internacional daban representaciones en los grandes centros de los Países Bajos Meridionales como Bruselas y Amberes, hasta en Gante². Paralelamente las compañías locales se procuran traducciones y las representan, de modo que la primera impronta que deja

² El municipio de Gante pagó a la tropa de Baltasar de Varlios una cantidad por una representación dada en 1620 (cfr. Praag, 1922: 42, nota 5).

Calderón en la vida teatral de Flandes en lengua neerlandesa se produce ya en vida del autor.

La primera traducción de *La vida es sueño* (1635), de la mano de Schouwenbergh, se imprimió en Bruselas, bajo el título *Het leven is maer droom* (publicada por Mommaert, 1647, cfr. *ibidem*: 117). El subtítulo de la traducción reza así: «Blij-eyndigh Treurspel, vertoont in de wonderlycke op-voedinghe van Sigismundus, Prince van Polen, Door de Vrije Liefhebbers ende der Rijmer-Konste binnen Brussel. Met een bevallige Kluchte van de Gilde-broeders van Koeckelberg, daerop passende» ('Tragicomedia de la maravillosa educación de Segismundo, príncipe de Polonia, por los amantes libres del arte de la rima en Bruselas, con una comedia agradable de los hermanos de la cofradía de Koekelberg que hace juego'; *ibidem* 139, nota 35). Del subtítulo se puede deducir que ésta, como otras traducciones de autores dramáticos del Siglo de Oro español, estaba hecha para la representación. Esta misma traducción se utilizó también, con leves retoques lingüísticos, para las representaciones en Ámsterdam en 1654 y 1658, fue reeditada allí en 1662 y siguió reimprimiéndose hasta bien entrado el siglo XVIII (Praag, 1922: 117).

En 1650, el archiduque Leopoldo-Guillermo, gobernador general de los Países Bajos Meridionales, hizo representar en su palacio la ópera *Ulysse all' isola di Circe*, una adaptación de la comedia de tramoya *El mayor encanto Amor*, en una escenografía de Balbi (Langvik-Johannesen y Porteman, 1996: 284).

En 1655 se publica la traducción de *La devoción de la cruz* (1627) por Antonio Francisco Wouters bajo el título de *De devotie van Eusebius tot het H. Kruys* (Bruselas, Pieter Dobbeleer, cfr. Praag, 1922: 95). Según Praag (1992: 99) es probable que la obra *Strijd van de Min en het Geluk*, del mismo Wouters, sea también una traducción de una obra de Calderón, *Lances de Amor y Fortuna* (cfr. *ibidem*: 98). Claude de Griek tradujo en 1667 *La gran Cenobia* (1625) bajo el título de *Cenobia, Treurspel met de Doodt van Kaizer Aureliaen* (cfr. *ibidem*: 95). Al año siguiente se publicó su traducción de *El mayor encanto Amor* con el título

de *Ulysses in 't eylandt van Circe oft grooter toovery als liefde*, Hofspel (Bruselas, Mommaert, 1668, cfr. *ibidem*: 98). Todas estas traducciones, realizadas por flamencos, se hicieron directamente sobre el texto español (Praag, 1922: 40). Es importante hacer constar que estos textos, representados en Flandes y en Holanda, están en la base de la recepción alemana de la obra de Calderón, ya que había tropas teatrales ambulantes que la llevaron hasta Hamburgo³. Una de las tareas pendientes de la investigación es el estudio de los textos mismos de las traducciones, que no se ha emprendido hasta ahora.

3. El siglo XX: teatro de aficionados, teatro de masas, teatro profesional

Las historias del teatro en lengua neerlandesa (véase, por ejemplo, la reciente de Erenstein, 1996) no nos ofrecen ninguna pista sobre la presencia de Calderón a lo largo de los siglos XVIII y XIX. El teatro español, tan en boga en el siglo XVII, cede ante la fuerza del teatro clásico francés. Con el romanticismo, el joven estado-nación llamado Bélgica, creado en 1830, se construye una esencia nacional buscando su autenticidad en un glorioso pasado local que remonta a la Edad Media. En esta construcción, España era el opresor que había privado al país de su autonomía, por lo cual no quedaba espacio para una dramaturgia como la calderoniana, que se sustenta precisamente en la consideración de España como poder hegemónico. Pero se va a producir un cambio a principios del siglo XX.

³ Sullivan enumera cuatro posibles vías de introducción del teatro de Calderón en Alemania, de la cual la neerlandesa es la primera: «In chronological order of importance, the four main routes of transmission were those that led: (1) through the Netherlands to Hamburg, (2) into Austria via direct dynastic connections in Hamburg-ruled Viena, or (3) via Italy, and (4) through France, the central literary clearing-house of Europe» (Sullivan, 1983: 31).

En las primeras décadas del siglo XX, la sociedad flamenca (y belga) está fuertemente ‘pilarizada’⁴. Los católicos leen prensa católica, acuden a bibliotecas católicas, mandan a sus hijos a colegios católicos, son miembros de o votan al partido católico, están afiliados al sindicato católico y pasan su tiempo libre en el mundo asociativo católico: clubes deportivos, sociedades culturales y agrupaciones de teatro. Históricamente hablando, este sólido conglomerado surgió como respuesta a las iniciativas del mundo socialista que había sido el primero en agrupar a los obreros para fines políticos, sociales y culturales (Huyse, 1987: 20).

Como parte de esta ‘pilarización’, existía una amplia red de grupos de teatro de aficionados que querían representar obras aptas para su público y las conseguían a través de fondos que distribuían los derechos de representación. En la mayoría de las grandes bibliotecas públicas de Flandes se pueden encontrar ejemplares de estos libritos, y resulta más fácil encontrar estas traducciones a veces casi centenarias que traducciones modernas de Calderón. En un primer momento, se trata de traducciones hechas por traductores holandeses que se presentan explícitamente como católicos. El género preferido por estos traductores es el auto sacramental, género alegórico llevado a la perfección por Calderón en el que se representaban los misterios de la Eucaristía y en el que figuraban a menudo personajes bíblicos. Los autos calderonianos eran representados al aire libre en ocasión de la fiesta de Corpus Cristi y contaban con una puesta en escena esplendorosa para impresionar al público e impregnarlo de las verdades de la fe cristiana. Los autos sacramentales se integran así en la ‘cultura dirigida’ del barroco (Maravall, 1983: 163).

⁴ Hemos traducido al español el término ‘verzuiling’, ‘pillarization’, de uso corriente en la bibliografía historiográfica en neerlandés y en inglés sobre las sociedades holandesa y belga. Una sociedad ‘pilarizada’ es una sociedad dividida verticalmente según convicciones ideológicas y/o políticas: así el ‘pilar’ socialista se opone al ‘pilar’ protestante’ o al católico.

Knaapen tradujo el auto sacramental *Los misterios de la misa* (1640) bajo el título de *De Gebeimen der Mis* en 1916. La traducción obtuvo el ‘nihil obstat’ del censor eclesiástico (Calderón, 1916: s.f.). El traductor explica cuáles eran sus objetivos: «El propósito de mi labor era ofrecer una obra asequible a nuestras compañías de teatro de aficionados, adhiriéndome con la mayor fidelidad posible al texto original» (Calderón, 1916: 72)⁵. El traductor pone énfasis en el valor didáctico de la obra: quería «hacer representar el significado profundo de la misa y el gran simbolismo del triple sacrificio del mundo en una forma gráfica y didáctica» (*ibidem*: 73). Diez años más tarde, el traductor empieza a publicar una serie de traducciones de Calderón, siendo la primera *Het groote schouwtoneel der wereld* (*El gran teatro del mundo*, 1649)⁶. En la introducción a esta obra explica el motivo de esta iniciativa. Afirma que

A pesar de las declaraciones rotundas en el momento de la publicación de *Los misterios de la Misa* según las cuales era poco probable que una obra tan sublime se representase fuera del círculo sagrado de un teatro de seminaristas, esta obra y las demás traducciones fueron representadas permanentemente. No solo en círculos de las personas de educación superior, sino y tal vez preferentemente, en los escenarios populares de los simples de espíritu. Que yo sepa *Los misterios de la Misa* fueron dados en más de cien lugares aquí y en Bélgica (Calderón, 1926: 3-4)⁷.

⁵ La traducción de la cita neerlandesa, así como las siguientes traducciones, son nuestras.

⁶ Se trata de los títulos siguientes: en 1927 *De wijnberg des heeren* (*La viña del señor*, 1674) y *Het nieuwe gasthuys der armen* (*El nuevo hospicio de pobres*, 1688), en 1928 *Het leven is een droom* (*La vida es sueño*, 1674?), probablemente el auto sacramental que lleva este título.

⁷ El ejemplar que hemos podido consultar en la Biblioteca Municipal de Gante ilustra las palabras del traductor: proviene de una pequeña biblioteca católica popular que ya no existe (Katholieke Volksboekery, Snoekstraat 16, Gentbrugge), y contiene una distribución de papeles y apuntes de esceno-

Resulta, pues, rentable desde el punto de vista de un editor el publicar más traducciones de Calderón. En la introducción de *El gran teatro del mundo*, Knaapen se preocupa además por insertar la obra del autor barroco en la tradición literaria de la cultura receptora: el punto de referencia es *Elckerlijck*, el misterio alegórico neerlandés más conocido de finales del siglo XV, en el que el protagonista Elckerlijck (“todo hombre”) tiene que emprender la peregrinación hacia la muerte y finalmente se presentará ante Dios en la sola compañía de la Virtud y la Sabiduría. Estos misterios también eran puestos en escena con relativa frecuencia a principios del siglo XX, de modo que los autos de Calderón, igualmente alegóricos y representativos de una visión religiosa que reanudaba hasta cierto punto con la medieval, podían figurar como una especie de continuación exterior de la tradición medieval de los Países Bajos.

Además de J.M.J. Knaapen surgieron traductores *ad hoc*, entre ellos algunos sacerdotes católicos como Karel De Leenheer, profesor en la Escuela Normal de Sint-Niklaas, que tradujo e hizo representar su traducción de *El mágico prodigioso*, con el título de *De wonderbare toovenaar*. El crítico anónimo del periódico católico de referencia de entonces, *De Standaard*, elogió la puesta en escena moderna de la obra (Anón., 1923). Varios de los traductores de Calderón de principios de siglo eran sacerdotes, como Floris Prims, canónigo, el padre Maximilianus (capuchino), más tarde Jozef Boon (redentorista). Bernard Verhoeven era un poeta, periodista, crítico y político católico. El poeta Gabriël Smit también era católico.

La referencia a los misterios medievales por parte del traductor de *El gran teatro del mundo* no se limita a la temática y la forma alegórica, sino que se aplica también a la manera de

grafía del director. La obra también fue representada en el Pequeño Seminario de Hoogstraten en 1924 con la participación del joven Ast Fonteyne que luego se convertiría en un conocido director de escena (Saerens s.a.: 22) quien en 1950 pondría en escena, en el mismo instituto, *El gran teatro del mundo* (Anthonissen 1999: 288).

concebir la representación. El teatro medieval era un teatro para el pueblo y quería llegar a una especie de ‘comunidad’ que suprimiera la barrera entre actores y espectadores. De ahí que se pudiera concebir el teatro como un ritual, como una liturgia⁸. En el mundo cultural católico se produjo además una teorización del teatro de masas como instrumento ideológico-religioso, haciendo hincapié en la importancia de una dramaturgia moderna, nada historicista, para cautivar al público contemporáneo. Se trataba de instrumentalizar las formas de la vanguardia para transmitir un contenido conservador (Crombez, 2010).

En los años de entreguerra se hicieron muy populares los espectáculos de masas, tanto deportivos como teatrales, y hemos encontrado testimonios sobre adaptaciones de Calderón en las que para representar a un solo personaje se utiliza un coro. Así, por ejemplo, en 1932, se escenificó *Los misterios de la Misa* con 500 chicas del internado Heilig Graf de Turnhout (Boon, 1937), con lo cual gran parte del público potencial participaba activamente en la representación. La obra se siguió representando también a través de la adaptación del dramaturgo francés Henri Ghéon (1875-1944), muy popular en la época en medios católicos por sus obras de temática religiosa (Anón., 1934). Hay que tener en cuenta, además, que la mayoría de los directores de escena, los participantes y el público, solo sabían de Calderón que era un autor de teatro del barroco español y nada más, con lo cual no había obstáculos para integrarlo en la tradición propia.

La obra de Calderón no sólo se puso en escena por aficionados que querían divulgar un mensaje católico. También el teatro profesional se encargó de ponerla en escena, a partir de unos presupuestos, además, bastante similares. La compañía de teatro flamenco más prestigiosa del período de entreguerras era el Vlaams Volkstoneel (Teatro Flamenco Popular), primero

⁸ Thomas Crombez (2010) analiza la ambición litúrgica del teatro de masas católico en Flandes en el período de entreguerras.

bajo la dirección de Oscar De Gruyter, luego bajo la de Johan de Meester. En esta segunda fase, a partir de 1925, la compañía fue reflatada por intelectuales católicos, aunque no ligados directamente a las instituciones del catolicismo político y social, que consideraban el teatro como un instrumento de desarrollo sociocultural. Su repertorio consistía en parte de obras tardomedievales (por ejemplo, *Mariken van Nieumeghen*, una obra anónima de principios del siglo XVI que relata la historia de una joven salvada milagrosamente después de haber cohabitado con el diablo durante siete años), obras del repertorio barroco (de Vondel, el poeta y dramaturgo más importante del siglo XVII holandés, autor de piezas de temática bíblica, y de Calderón) y de obras modernas escritas para el grupo, entre otras de Michel de Ghelderode, autor flamenco que escribía en francés obras como *Pantagleize* (1930) y *La ballade du Grand Macabre* (1934) quien cosechó grandes éxitos internacionales después de la segunda guerra mundial. Aunque se suele asociar catolicismo y tradicionalismo, el Vlaams Volkstoneel, a pesar de su inserción en la cultura católica, estaba en la vanguardia estética teatral del momento y quería romper con el estilo declamatorio tradicional (Opsomer, 1996). Los decorados y el vestuario se elogiaban por su novedad y expresividad. En mayo de 1925 el Vlaams Volkstoneel representó *El gran teatro del mundo* que pudo contar con una reseña elogiosa de Willem Putnam, corresponsal para el periódico holandés *Nieuwe Rotterdamse Courant* (NRC) (Putman, 1927). El 7 de julio de 1928 dieron una representación al aire libre de *El alcalde de Zalamea* (1636) en una plaza del balneario más popular de la costa belga, Blankenberge⁹; el 13 de julio hubo otra en la plaza Conscience de Amberes. El texto neerlandés era de Gerard

⁹ En una reseña sobre la representación dada en Blankenberge (Putman 1938), el periodista se explaya en la descripción del ambiente veraniego, no totalmente apto a la concentración que necesita el drama. No obstante, llega a la conclusión de que el público entendió la nobleza de alma de la figura de Pedro Crespo que le coloca en posición de juzgar al que deshonoró a su hija y que quedó emocionado gracias al juego de los actores.

Walschap, que se convertiría en uno de los grandes novelistas flamencos, y Staf Bruggen tenía el papel principal. La tradición del teatro al aire libre también está relacionada con la fe idealista en la función educadora del teatro para el pueblo, general en la época (Peeters, 1996)¹⁰.

En cuanto a las primeras décadas del siglo XX, se puede afirmar, pues, que Calderón es un autor conocido entre el público teatral más que nada por los autos sacramentales, *El alcalde de Zalamea* y *La vida es sueño*, sobre todo (aunque no exclusivamente) en círculos católicos. Este fenómeno no nos debe sorprender, porque en Alemania Calderón también había pasado a ser patrimonio de un grupo social específico y en el sistema cultural de entonces, la cultura flamenca se movía en la periferia de la holandesa y de la alemana. A consecuencia de la *Kulturkampf*, la guerra ideológica que oponía Bismarck a la iglesia católica alemana, Calderón se había convertido en un arma de lucha. Según Sullivan:

[...] in the sectarian infighting under which Calderón was submerged, Protestants and Catholics alike saw only his religious side, while the literary artist disappeared from view. When we consider that only some 10% of his full-length dramas actually treat religious themes, the tendentious German distortion of Calderón for religious and political ends emerges as a calamity (Sullivan, 1983: 340).

A nuestro parecer, esta conclusión se puede aplicar también a la recepción flamenca de Calderón en la primera mitad del siglo XX. ‘Calderón’ evocaba un teatro de curas, con excepción tal vez de *El alcalde de Zalamea* y *La vida es sueño*.

Después de la segunda guerra mundial, las estructuras culturales vuelven a reconstituirse poco a poco. El gobierno belga

¹⁰ Escribe Peeters: «Más que cualquier otra forma de representar teatro, en Flandes la tradición del teatro al aire libre está relacionada con una fe idealista en la función del teatro para el pueblo» (Peeters, 1996: 570).

quería formar un «teatro nacional» con los mejores actores y directores de Flandes porque sólo así se podía alcanzar el nivel artístico que se pretendía. Este ‘Nationaal Toneel van België’ (‘Teatro Nacional de Bélgica’) estaba establecido en Amberes y en enero de 1950 tuvo lugar la primera representación de una obra calderoniana en más de veinte años: *El alcalde de Zalamea*, bajo la dirección de Edward Deleu¹¹ que obtuvo un buen éxito de público¹² y de crítica. El periodista anónimo que escribió la reseña para el periódico liberal *Het Laatste Nieuws* subrayó que era necesario situar la obra en el contexto de la mentalidad y de las concepciones teatrales de la época barroca para entender su valor, cosa que, según él, había conseguido el director¹³.

La idea del teatro nacional se hundió debido al particularismo de las ciudades (Amberes, Bruselas, Gante), cuyas élites locales querían una compañía propia y estable. Gante tardó en conseguir la suya hasta 1965: el *Nederlands Toneel Gent* (‘Teatro Neerlandés de Gante’, NTG). Había una serie de condiciones que tenía que satisfacer la compañía para poder recibir subvenciones, entre las cuales figuraban el estreno de obras originales de autores neerlandeses y la representación de obras del repertorio clásico. En la mentalidad de la élite administrativa seguía existiendo, pues, la idea del teatro como instrumento de formación del público, obligado a transmitir la

¹¹ El programa de mano menciona que se trata de una ‘adaptación’ de W. G. Nieuwenkamp. El reparto consistía en Fr. Van den Brande (Felipe II), Piet Bergers (Don Lope de Figueroa), Dom de Gruyter (Don Álvaro), Jos Gevers (Pedro Crespo), Marcel Hendrickx (Juan) y Jet Naessens (Isabel) en los papeles principales (*De rechter van Zalamea*, 1970: 5)

¹² Comunicación personal de Jules Van Houtte, actor y profesor de teatro, que asistió a una las representaciones (08.08.2010).

¹³ «Es evidente que conviene considerar tal obra a partir de la comprensión del espíritu y de las concepciones teatrales del momento en que surgió, tanto por lo que se refiere a la tendencia del autor como por lo que se refiere a la elaboración escénica del tema. De tal modo se podrá obtener un entendimiento adecuado del valor de este documento de teatro clásico del que K.N.S. ofrece actualmente una representación digna de elogio» (Cfr. Anón., 1950).

gran tradición dramática occidental. En 1967, la tropa del NTG, compuesta principalmente de actores jóvenes y poco experimentados, se atrevió con una obra de Calderón, que no podía ser sino *El alcalde de Zalamea*, en una traducción de Paul Berkenman. El director, Dom de Gruyter, había hecho 17 años antes el papel de don Álvaro en Amberes. Para el programa de mano escribió un texto titulado «Calderón en wij» («Calderón y nosotros»), en el que centra su visión de la obra alrededor de la dignidad humana: Pedro Crespo representaba la dignidad humana maltrecha que se vengaba¹⁴. El montaje no fue bien recibido por la crítica casi unánimemente negativa: la dirección de actores era pesada, la traducción fallaba, los actores hacían lo que podían pero no convencían, la distancia mental entre el mundo de la obra y el mundo del público se estaba haciendo abismal. El mejor resumen de los defectos de la representación se encuentra en el párrafo que le dedicó el crítico Rik Lanckrock al hacer un repaso de todas las producciones del NTG de aquel año: «acentos melodramáticos, aburrimiento (el director hubiera tenido que podar drásticamente la obra), falta de presencia escénica, de dicción convincente, de sencillez y tensión interior» (Lanckrock, 1970: 64). Pero por mucho que la representación haya disgustado a la crítica profesional, parte del público quedó profundamente conmovido por la obra¹⁵. Desde entonces, que sepamos, la obra no se ha vuelto a representar en Flandes por una compañía profesional.

¹⁴ «Juntos hemos intentado representar para ustedes el conflicto de la dignidad humana ultrajada, un ultraje surgido del menosprecio y del desdén. Ojalá nuestro esfuerzo común acerque al autor a ustedes» (Cfr. Gruyter, 1967).

¹⁵ [Frans Van Bladel] «Sí, no solo eso, sino que hemos oído gritar al auditorio, en determinado fragmento en que el alcalde se sale con la suya... la gente reacciona, tiene razón, el hombre, se oye cómo reacciona el público, está realmente contento porque gracias al desarrollo de la situación se sale con la suya, un público popular que vive la obra, las luchas a la espada» (Cfr. *De Zeven Kunsten*, 1967).

4. Calderón postmoderno

En las últimas décadas, la presencia de Calderón se ha vuelto muy escasa en los escenarios flamencos, en más de un sentido. En 1985 la Fundación Europalia, que organiza cada dos o tres años un gran festival cultural dedicado en principio a un país europeo, organizó Europalia España. Durante todo un año se sucedieron exposiciones, coloquios científicos, representaciones teatrales y musicales en torno al país que iba a entrar plenamente en el concierto de las naciones democráticas europeas el uno de enero de 1986. Hubo un desfile de artistas españoles que se produjeron en múltiples lugares de Bélgica pero también se animó a los artistas belgas a ejecutar música española o poner en escena obras de autores españoles. Es probable que la decisión de Ivo van Hove (ahora director de Toneelgroep Amsterdam) y de la pequeña compañía AKT-Vertikaal de ‘hacer algo’ sobre un texto de Calderón tenga que situarse en este contexto. En una entrevista para el programa «Kunstzaken» (‘Asuntos artísticos’) de la BRT2, la segunda cadena de la televisión belga de lengua neerlandesa, el director explicó el punto de partida y el propósito de la representación que intituló *De wonderen der wereld* (‘Las maravillas del mundo’). Según Van Hove, el punto de partida fue *El príncipe constante* (1629) de Calderón. Pero de la obra original dijo no haber conservado ni siquiera los temas, sino sólo la fuerza y la dinámica que emana de ella, de modo que el resultado fue una sucesión de escenas cortas que pretendían mostrar al espectador que todo lo que ocurre en un escenario es teatro. Van Hove quería enseñar cómo los actores se comportan cuando ensayan. Según este director, las escenas constituían una amalgama de estilos y de rupturas de estilo pero lo que las convertía en un conjunto homogéneo era el deseo de hacer creíble la representación de los grandes sentimientos. Van Hove quería mostrar que por muy intenso que sea el sentimiento representado en un escenario, el actor no lo vive, sino que lo muestra: puede salir de él. En el teatro no hay, pues, nada verdadero, todo es

apariencia. Posiblemente, con este mensaje Van Hove se encontró más cerca del universo barroco de lo que imaginaba¹⁶.

Cabe preguntarse por qué Van Hove escogió precisamente esta obra de Calderón y no otra para la escenificación de las pasiones. Una pista nos la da el crítico del periódico católico flamenco *Het Volk*, al observar que *El príncipe constante* se conoce casi exclusivamente gracias al montaje del legendario director polaco Jerzy Grotowski¹⁷. *El príncipe constante* fue el montaje que entre 1965 y 1968 le aseguró al director del Teatro Laboratorio de Wrocław la celebridad mundial. Ya el montaje de Grotowski era una reducción extrema de la obra original. La producción de Van Hove podría tal vez considerarse como una parodia del Teatro Pobre de Grotowski, que se caracteriza por un clima de extrema crueldad. La comparación entre las fotos conservadas de la producción del director polaco y las imágenes disponibles de *De wonderen der wereld* de Van Hove permite fundamentar esta hipótesis¹⁸.

La recepción de esta producción por la crítica fue positiva hasta muy elogiosa e inspiró a algunos críticos a explayarse sobre este modo de hacer teatro. Así Klaas Tindemans, que se pregunta al final de su reseña si no ha estado mirando una «revista postmoderna, el final de la ilusiones de la vanguardia de la que uno, cómplice sin darse cuenta, no puede más que reírse» (Tindemans, 1984). Lo que gustó sobre todo fue la destrucción de los convencionalismos, el profesionalismo y la entrega de los actores, su juego inspirado y las risas que despertaron¹⁹. El que

¹⁶ La entrevista se puede mirar en el siguiente url:

<http://www.cobra.be/permalink/1.677737>.

¹⁷ «De esta obra se conoce casi únicamente el montaje del legendario director polaco Grotowski» (Cfr. F.V.A., 1984a).

¹⁸ Véase las fotos de *El príncipe constante* disponibles en el Hekman Digital Archive (<http://library.calvin.edu/hda/node/2536>, consultado el 11 de diciembre de 2010) y los fragmentos del montaje insertados en la entrevista citada en la nota 16.

¹⁹ «Además se burlan constantemente del medio teatral, no solo del teatro de repertorio sino también de los alternativos, los modernos, los nuevos estetas, los Decorte y los Fabre son puestos en solfa, con tal arte pero sobre

esta representación tuviera lugar en el teatro municipal de Amberes en que se alojaba la compañía del K.N.S. (Koninklijke Nederlandse Schouwburg), en aquellos años el bastión del conservadurismo teatral más cerrado, era un factor de ironía suplementario²⁰.

Las reacciones de los críticos demuestran que estaba adquirido el principio según el que un director podía hacer con un texto teatral lo que le daba la real gana, y más tratándose de una obra totalmente desconocida para el público flamenco de los años ochenta. Estos años constituyen un período de renovación teatral radical. En muchas producciones, el punto de partido ya no es una obra teatral existente, sino la improvisación en grupo que puede apoyarse en un texto previo o no. Se teatralizan tratados filosóficos, novelas, guiones de cine. Además, en aquellos años se asiste en Flandes a la eclosión de varios grupos de danza contemporánea que tendrán una carrera internacional²¹. Su éxito influye en los jóvenes directores de teatro que se interesan sobre todo por los cuerpos en movimiento en el escenario y le otorgan a la palabra hablada un papel sumamente secundario. Como estos artistas se movían fuera del circuito de los teatros establecidos y tenían que contentarse con pocos medios, la creatividad tenía que suplir los lujos del vestuario y de los decorados, lo que también se podía observar en las primeras producciones de Ivo Van Hove²².

Después de este *Príncipe constante* que el autor difícilmente habría reconocido como suyo, habrá que esperar otros veinte

todo de modo tan inspirado y juguetón que la representación es de lo más divertido que se puede vivir ahora» (Cfr. F.V.A., 1984b).

²⁰ «Ver esta representación en la segunda plataforma de KNS Amberes, el búnquer del teatro conservador, [...] la hace aún más divertida» (Cfr. Vanschoonbeke, 1984).

²¹ Para una mirada crítica de la «ola flamenca» en la danza, véase Laermans y Gielen 1998.

²² El sitio web 'Belgium is Happening' ofrece enlaces a diversas entrevistas en neerlandés con los protagonistas del teatro de los ochenta:

<http://sites.google.com/site/belgiumishappening/>.

años para volver a ver una obra de Calderón en los escenarios flamencos. Mientras tanto, los ‘rebeldes’ de los ochenta habían llegado a ocupar el centro de la vida teatral. En el otoño de 2006 la compañía N.T.Gent representó *La vida es sueño* en una producción de Johan Simons. Simons, entonces director de la compañía, fue invitado por los organizadores de la Trienal del Ruhr a realizar un montaje sobre una obra barroca, ya que el tema de aquella edición era el hombre del barroco. El texto alemán utilizado en la representación fue compuesto por el dramaturgo Koen Tachelet que se basó en traducciones existentes y no tuvo en cuenta la investigación sobre Calderón²³. Hizo una adaptación bastante drástica de la obra en la que ha desaparecido el papel de Dios y las relaciones de poder y libertad las tienen que regular los hombres, sometidos a sus pulsiones o sobreponiéndose a ellas. La intriga se reduce al mínimo imprescindible. El cambio más llamativo con respecto a la obra de Calderón es que la reina, muerta al dar a luz a Segismundo, recibe un papel en el montaje. Las carencias afectivas y sexuales del hijo y del padre se proyectan en un personaje callado pero siempre visible. Con esta madre muerta pero presente se introduce en la obra la dimensión utópica, puesto que se hace posible así el diálogo con los muertos. Para Johan Simons, esta posibilidad de dar una voz y un cuerpo a los muertos, que pueden seguir formando parte de una comunidad utópica, es un aspecto fundamental del teatro²⁴. La música tiene un papel preponderante en la representación. El compositor Peter Vermeersch adaptó obras del repertorio barroco y romántico

²³ Comunicación verbal de Yvonne Cleiren, archivera del NTGent (29.09.2010).

²⁴ «En el teatro se puede dar voz y cuerpo no solo a los vivos sino también a los muertos [...] A diferencia de la vida real, en el teatro sigue posible el diálogo con los muertos. [...] En nuestra representación de *La vida es sueño*, Betty Schuerman representaba la esposa fallecida del Rey Basilio. Con ella comparte sus dudas y angustias. [...] En el teatro, los muertos pueden seguir formando parte visiblemente de una comunidad. Una comunidad utópica» (Cfr. Simons, 2010: 79).

para un conjunto reducido de instrumentistas y el tenor Christoph Homberger que constituían un contrapunto armónico al caos escénico. El estreno tuvo lugar en la Maschinenhalle Gladbeck, una nave inmensa donde antes se lavaba el carbón y se conserva la maquinaria del pasado industrial del Ruhr. Frente a este decorado grandioso se desarrolla el conflicto de un rey venido a menos, a la cabeza de una monarquía comida por la polilla, con un hijo que no es capaz de amar. Ni siquiera en el lenguaje son capaces los personajes de guardar las formas: como sugiere Hana Bobkova en su análisis de la dramaturgia, cualquier sugerencia de grandeza queda rota por alguna palabra, algún gesto ridículo, grotesco, animal²⁵. Convertir el montaje pensado para un espacio casi sin límites para que cupiera en el escenario de un teatro convencional como el de Gante no fue evidente, con lo cual la representación perdió claridad.

La recepción por la crítica no fue unánimemente entusiasta. El periodista del periódico de centro derecha *De Standard* que asistió al estreno en alemán, subraya que Simons no supo hacer aceptable la conversión final de Segismundo ni infundir vida al simbolismo de la obra²⁶. Jan de Smet, del semanario de actualidad *Knack*, le pone a su reseña el título de «De nachtmerrie van NTGent» («La pesadilla de NTGent»)²⁷. Pero también hubo reseñas positivas. Así Peter Haex, el crítico del periódico popular de Amberes *Gazet van Antwerpen*, que describe la representación como teatro musical, hace las alabanzas de los actores y des-

²⁵ «La belleza estética de unas imágenes artísticas se rompe a cada ocasión debido a lo risible, lo grotesco, lo animal en sentido literal» (Cfr. Bobkova, 2006-2007: 85).

²⁶ «Johan Simons no consigue nunca hacer aceptable este giro e infundir vida a la parábola; sí que está presente el ambiente de ensueño surrealista. Pero el ensueño tiene las alas paralíticas y los personajes no son más que símbolos» (Cfr. Speeten, 2006).

²⁷ Las otras reseñas son variantes sobre el tema de la insatisfacción: la mezcla de estilos no produce ninguna plusvalía, según Liv Laveyne (2006): «[...] esta producción falta de equilibrio que intenta colocarle al teatro museístico un trajecito contemporáneo [...] no encuentra ninguna plusvalía en esta mezcla de estilos».

cribe la obra como un combate alegórico entre las fuerzas progresistas y reaccionarias de la sociedad²⁸. La diversidad de los criterios y de las respuestas críticas muestra una vez más que no existe en Flandes un ‘horizonte de expectativa’ con respecto al teatro de Calderón²⁹. Como ni el público ni los críticos conocen la sinopsis de la intriga, los cortes y las eliminaciones de ciertos personajes y acontecimientos hacían la obra difícil de entender, lo que no sería el caso con adaptaciones incluso más drásticas de obras de Molière o de Shakespeare, sólidamente ancladas en el bagaje cultural del espectador teatral de Flandes.

5. Conclusión (provisional)

Si en las representaciones de Calderón de los años 30 se enfatizó el carácter confesional de su obra, y en las representaciones del 50 y del 67 se justificó su presencia por tratarse de un clásico del teatro occidental que había que volver a presentar al público en cada generación, en tiempos actuales comprobamos que Calderón se puede seguir representando a condición de suprimir lo que le es más propio: desnudando sus obras de su intriga, de sus personajes, de su ideología, de su lirismo. En Flandes, el autor clásico ha quedado como pantalla en la que los directores teatrales de hoy pueden proyectar las obsesiones de nuestro tiempo y realizar sus ambiciones estéticas.

²⁸ «*La vida es sueño* es una representación que se puede leer como un combate alegórico entre las fuerzas progresistas y reaccionarias de la sociedad» (Cfr. Haex, 2006).

²⁹ En este sentido, la situación es muy diferente de la alemana, en la que existe una continuidad en la representación de obras de Calderón. Según Arnscheidt y Pardellas Velay, «no hay ninguna temporada en la que no se haya representado alguna obra calderoniana, tendencia hasta el día de hoy inalterable» (2003: 494).

Bibliografia

- Anón. (1923): «De opvoering van Calderon's 'De wonderbare toovenaar', te Temsche», en *De Standaard*, 12.11.1923. [Consultado en Internet el 30.08.2010: http://www.corpustoneelkritiek.org/cti/html/1923-11-12_DeStandaard_WonderbareToovenaar.html]
- Anón. (1934): «Het mysterie der mis», en *De Standaard*, 03.06.1934. [Consultado en Internet el 30.08.2010: http://www.corpustoneelkritiek.org/cti/html/1934-06-03_DeStandaard_MysterieDerMis.html]
- Anón. (1950): «In de Koninklijke Nederlandse Schouwburg te Antwerpen. *De rechter van Zalamea*. Een klassiek Spaans toneelspeel», en *Het Laatste Nieuws*, 30.01.1950, p. 3.
- Anón. (1967): «Roland van Opbroecke, Frans van Bladel en Carlos Tindemans in gesprek over "Knock" van Jules Romains in K.N.S. Antwerpen en "De Rechter van Zalamea" van Calderon in N.T.Gent». [Transcripción mecanografiada inédita de la emisión del programa radiofónico *De zeven kunsten* del domingo 29.10.1967 por la emisora de radio flamenca, BRT].
- Anthonissen, Peter (1999): *Ast Fonteyne 1906-1991: een kwestie van stijl*, Lovaina, KADOC.
- Arnscheidt, Gero y Pardellas Velay, Rosanna (2003): «Calderón en la escena de habla alemana (1990-2001)», en Tietz, Manfred (ed.), *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, pp. 493-500.
- Bobkova, Hana (2006-2007): «Het leven een droom. Niets wijst op een goddelijke heerschappij», en *TM. Tijdschrift over Theater, Muziek en Dans*, 10, dec. 2006-jan. 2007, pp. 84-86.
- Boon, Jozef (1937): *Spreekkoor en Massa-Tooneel: Ontwikkeling, Theorie, Praktijk*, Sint-Niklaas, Van Haver.

- Calderón de la Barca, Pedro (1916): *De Geheimen der Mis*, Uit het Spaansch vertaald en van spelaanwijzingen voorzien door J.M.J. Knaapen, Haarlem, Toneelfonds «Pieter Langendijk».
- Calderón de la Barca, Pedro (1926): *Het groote schouwtoneel der wereld* van don Pedro Calderon de la Barca vertaald door J.M.J. Knaapen, Tilburg, Uitgeverij De Kempen. (Calderon-Vertalingen Nummer 1)
- Crombez, Thomas (2010): «De arrière-garde in Vlaanderen», en *Etcetera*, 28, 120, pp. 10-16.
- De rechter van Zalamea* [programa de mano] (1970): Amberes, K.N.S.
- Erenstein, R.L., ed. (1996): *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- F.V.A. (1984): «Akt-Vertikaal en BKT op 2^e KNS-plateau», en *Het Volk*, 05.12.1984.
- Haex, Peter (2006): «NTGent in overdrive», en *Gazet van Antwerpen*, 06.10.2006, p. 65.
- Huyse, Luc (1987): *De verzuiling voorbij*, Lovaina, Kritik.
- Huerta Calvo, Javier, et al., eds. (2002): *Calderón en Europa: actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (23-26 octubre 2000)*, Madrid, Iberoamericana.
- Gruyter, Dom. De (1967): «Calderón en Wij», en Vrekhem, Georges van, *De rechter van Zalamea* [programa de mano], Sint-Denijs-Westrem, Sint-Joris.
- Laermans, Rudy y Gielen, Pascal (1998): «Mythe en werkelijkheid van de ‘Vlaamse dansgolf’», en *Ons Erfdeel*, 41, pp. 329-339. [Consultado el 12.12.2010: http://www.dbnl.org/tekst/_ons003199801_01/_ons003199801_01-x5.pdf].
- Lanckrock, Rik (1970): «Vijf jaar N.T.G», en *Eerste lustrumboek Nederlands Toneel te Gent 1965-1970*, Gante, pp. 47-76.

- Langvik-Johannesen, K. y Porteman, K. (1996): «1700. Inauguratie van de Muntschouwburg te Brussel. Het theaterleven in de Zuidnederlandse hoofdstad van 1650 tot in de Oostenrijkse tijd», en Erenstein 1996, pp. 284-290.
- Laveyne, Liv (2006): «Het leven op een hoopje», en *De Morgen*, 11.10.2006, p. 9.
- Maravall, José Antonio (1983): *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona, Ariel.
- Opsomer, Geert (1996): «Het Vlaamsche Volkstoneel (VVT) en de opvoeringen van *Lucifer* en *Tijl* in Parijs. Internationale faam en mythevorming rond het VVT», en Erenstein (1996), pp. 636-631.
- Peeters, Frank (1996): «22 augustus 1909. Openluchtvoorstelling van *Philoktetes* door de Vlaamsche Vereeniging voor Tooneel en Voordrachtskunst te Sint-Martens-Latem», en Erenstein (1996), pp. 568-573.
- Praag, J.A. van (1922): *La Comedia Espagnole aux Pays-Bas au XVIIe et au XVIIIe siècle*, Amsterdam, H. J. Paris.
- Putman, Willem (1927): «Calderon's 'Schouwtooneel' in 'De Nieuwe Spieghelel'» [16.05.1925], en *Tooneel-groei (1921-1926): Indrukken over het na-oorlogsche tooneel-herleven in ons land*, Brujas, Excelsior, pp. 32-35.
- Putman, Willem (1938): «'Gerechtigheid te Zalamea' van Calderon» [07.07.1928], en *Tooneeldagboek, 1928-1938*, Amberes, Globus, pp. 36-39.
- Saerens, Lieven. s.a.. *Inventaris van het archief van Ast Fonteyne (1906-1991)*, Lovaina, KADOC [consultado el 12.09.2010: <http://kadoc.kuleuven.be/db/inv/272.pdf>].
- Simons, Johan (2010): «Theater als schuilkamer voor het denken», en *Documenta. Tijdschrift voor theater*, 28, 2, pp. 77-82.

- Smet, Jan de (2006): «De nachtmerrie van NTGent», en *Knack*, 18.10.2006, p. 63.
- Speeten, Geert van der (2006): «De koning wordt getemd», en *De Standaard*, 28.08.2006, p. 19.
- Sullivan, Henry W. (1983): *Calderón in the German lands and the Low Countries : his reception and influence, 1654-1980*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Tindemans, Klaas (1984): «AKT op het tweede plateau KNS. *Wonderen der mensheid* en bal van de poseurs», en *De Standaard*, 13.12.1984.
- Vanschoonbeke, Rudy (1984): «Akt-Vertikaal. *Wonderen der mensheid*», en *De Nieuwe*, 13.12.1984.