

Shakespeare y Calderón ante el drama de Enrique VIII: Aproximación a un análisis comparativo de las últimas escenificaciones teatrales

Elena Martínez Carro
Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)
elena.martinez@unir.net

Palabras clave:

Enrique VIII. *La cisma*. Adaptación. Dramaturgia.

Resumen:

La obra de Shakespeare, *Enrique VIII*, *All is true* y *La cisma de Ingalaterra* de Calderón han sido comparadas muchas veces desde la perspectiva crítico-literaria. Sin embargo, en raras ocasiones se han podido ver representadas en un tiempo cercano que haya permitido el estudio comparativo de su adaptación y dramaturgia. Este artículo trata de contrastar las recientes puestas en escena desde la perspectiva de la dirección, la dramaturgia y el reparto de actores.

Henry VIII's dramatic life before Shakespeare and Calderón's view: Introducing a comparative analysis of their latest known performances

Key Words:

Henry VIII. *La Cisma*. Stage adaptation. Dramatic writing.

Abstract:

Henry VIII, *All Is True*'s Shakespeare historic play and *La cisma de Ingalaterra* written by Calderón have often been compared from a literary and critic point of view. Nevertheless, these works have rarely been staged in recent times, so that it has not been possible to carry out a comparative study of their adaptations and dramatic writings.

Therefore, the intention of this article is to provide a contrasting explanation about recent productions from the perspective of their directions, stage adaptations and casts of actors.

Comentaba Juan Sanz [2015: 68] –escenógrafo– en una entrevista con motivo de la puesta en escena de *La cisma de Inglaterra* por parte de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, que hace años John Varey le propuso –en el corral de comedias de Alcalá– la posibilidad de que la Royal Shakespeare Company representara *Enrique VIII* al mismo tiempo que ellos interpretaran *La cisma*, llevando a cabo una gira por los dos países.

La idea no cristalizó en aquel momento pero sí lo ha hecho recientemente. Hemos tenido la oportunidad de ver las dos obras –de similar temática, tratamientos muy distintos y pocas veces llevadas a las tablas– por dos compañías teatrales españolas, en un tiempo cercano. El 29 de mayo de 2012 la compañía Rakatá estrenó *Enrique VIII* y el 27 de marzo de 2015 la Compañía Nacional de Teatro Clásico llevó a las tablas *La cisma de Inglaterra*¹.

La historia de Enrique VIII ha sido siempre un reclamo para el cine, la literatura y –cómo no– para el teatro. Una historia que ha marcado el devenir de las Islas Británicas hasta nuestros días y que no deja indiferente a nadie, tampoco en los tiempos actuales.

No pretende este artículo hacer un análisis exhaustivo de la obra de Shakespeare, *Enrique VIII*, *Al is true*, ni de la obra de Calderón, *La cisma de Ingalaterra*, asunto del que se han ocupado numerosos estudios entre los que se encuentran los clásicos de Ruiz Ramón, Escudero o el más reciente y amplio trabajo de Braulio Fernández Biggs², especialmente dedicado al análisis comparativo entre los personajes de ambas comedias, sino acercarse a la puesta en escena de ambas obras y a la recepción dramática actual de dos dramas tan alejados de las premisas actuales.

¹ Nótese que «*La cisma de Inglaterra*» no adopta el título original de Calderón «*La cisma de Ingalaterra*» cuando nos referimos a la última puesta en escena de la Compañía Nacional de Teatro Clásico [2015], que decidió modernizar el término para no dar lugar a equívocos entre público menos experto en la materia que –posiblemente– lo consideraría una errata.

² Son numerosos los análisis que se han llevado a cabo sobre *La cisma de Ingalaterra* pero caben destacar la edición de Ruiz Ramón en 1981 y la de Escudero en el 2000, que pretendió ampliar el trabajo ya realizado anteriormente con una perspectiva más actual. A ello hay que añadir el trabajo de Fernández Biggs en el 2012, que se adentra en la comparativa de los personajes de *La cisma de Ingalaterra* y *Henry VIII*.



Quizá convenga recordar, inicialmente, algunos datos de interés sobre ambas obras para entender mejor su adaptación dramática y sus diferencias escénicas.

Shakespeare escribe *Enrique VIII* casi al final de sus días, en su última etapa como dramaturgo. Como ha señalado la mayoría de los críticos, fue escrita en colaboración con Fletcher; de hecho son conocidos los episodios en los que cada uno intervino, y es difícil ver en esta tragedia la calidad del dramaturgo de *La Tempestad*, compuesta en la misma etapa de su madurez. Es esta diferencia de ‘genialidad’ la que ha llevado a que muchos investigadores cuestionen la autoría de *Enrique VIII*, que hoy en día está asegurada aunque de manera colaborada.

Shakespeare bebió en las fuentes de las *Crónicas* de Raphael Holinshed para construir un drama histórico que estrenó el sábado 29 de junio de 1613, con motivo de las bodas de la princesa Isabel, hija de Jacobo I, en el teatro del Globe.

Trató de dar una visión objetiva que convenciera a un público que había tenido en el trono a Isabel I, hija de Enrique y Ana Bolena, y que ahora era gobernado por el hijo de María Estuardo. Convenía, por tanto, acercarse con cautela a una temática histórica, que aunque alejada ya en el tiempo, era delicada y había marcado la política y la religión del último siglo inglés así como las relaciones de Gran Bretaña con el resto de los países del continente europeo.

Indudablemente, Shakespeare se acercaba a una temática peligrosa, lo que a juicio de muchos justifica la falta de tensión dramática y la mediocridad de los caracteres que se limitan a contar la historia –como subraya en el título *All is true*– tal y como la conocía. Los personajes principales, Enrique, Catalina y Ana, mantienen el cuerpo del drama y todos ellos tienen el poder de conmover al espectador y presentan caracteres verdaderamente humanos, son ‘round characters’.

Calderón, por su parte, bebió de las fuentes del jesuita Rivadeneyra, concretamente de la *Historia eclesiástica del cisma del reino de Inglaterra*



(impresa en 1588), con un sesgo antianglicano y desde la perspectiva católica de la Contrarreforma. Si bien es cierto que mitigó muchas de las fealdades que en la obra se comentan sobre Enrique VIII y Ana Bolena, la fuente no deja de ser tendenciosa.

La obra se representó el 31 de marzo de 1627, por la compañía de Andrés de la Vega³, en palacio y fue una de las primeras obras de juventud con las que el dramaturgo se acercaba al teatro cortesano.

Los catorce años de diferencia que median entre ambas representaciones podrían llevar a pensar que Calderón conocía la tragedia shakespeariana, pero la crítica es unánime en este aspecto y no ve atisbo alguno de influencia entre ambas. Los motivos y las circunstancias que provocaron ambas obras eran esencialmente distintos.

Calderón trae a colación el mismo tema histórico pero con una visión incomparable, donde la descripción de los acontecimientos no representa el nudo de la tragedia, sino la ruptura interna de los personajes y su drama de conciencia. El hado sigue siendo –como en muchos de los dramas calderonianos– uno de los puntos esenciales. La libertad humana y sus consecuencias son el núcleo fundamental de la obra. Como hacía notar Germán Vega [1983: 136] reseñando a Ruiz Ramón:

Desde un comienzo surgen los signos que anuncian y prefiguran el porvenir, esa técnica tan grata a Calderón. El Hado –explícito a través del sueño, el horóscopo o las palabras y acciones de los personajes, sobre todo las del bufón pseudoloco y vidente Pasquín, uno de los más geniales graciosos de Calderón– está presente en toda la obra: adelanta y condensa la acción con respecto al espectador, y a la vez pesa sobre los personajes, los desasosiega, los confunde; ellos razonan, hablan, actúan en un clima creado por estos signos, y malinterpretándolos, caminan hacia la tragedia.

³ Tanto la compañía como la fecha fueron señaladas por Shergold y Varey en 1961 y han sido posteriormente recogidas por el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT).

También tenemos noticia de que se representó en Valladolid el 16 de abril de 1696 por la compañía de José Antonio de la Rosa. Véase DICAT: 2008.



Todo ello hace que la tensión se traslade desde los hechos –el abandono de Catalina por parte de Enrique, la soberbia real, la ambición de Ana Bolena y el matrimonio de ambos– al drama interior de cada uno de los personajes, que sobre la escena son inigualables por reflejar el mundo de las pasiones del alma humana.

El argumento calderoniano está al servicio de las consecuencias que las pasiones tienen en el hombre. El rey arrepentido y atormentado pide recuperar a Catalina, lo que ya no es posible por su fallecimiento dejando a María como heredera. En palabras de Elena Di Pinto [2015: 19]: «Calderón dignifica a Enrique VIII dotándolo de sabiduría, llenándolo de dudas morales cuando se ve invadido por la pasión hacia Ana Bolena, y suministrándole una dosis de compasión hacia Catalina, todo ello por decoro». Al mismo tiempo que introduce un personaje inexistente en *Enrique VIII* de Shakespeare, la figura del gracioso Pasquín que tiene «un singular ‘tema’ (en el sentido de ‘idea fija que suelen tener los dementes, manía’): la de predecir el futuro de los que le rodean, sobre todo las desgracias, con la contrapartida de no ser tomado en serio, a pesar de decir la verdad».

Si bien es cierto que los acontecimientos de *La cisma* alejan el drama de la verdad histórica, no por ello carecen de verosimilitud a favor de la construcción de caracteres. Podría decirse que Calderón se distancia de la historia y la presupone en el espectador.

La diferencia entre ambas obras es indudable, tanto por el tratamiento de las fuentes como por el público al que se dirigen. Su diversa finalidad hace que la adaptación dramática y la puesta en escena sean disimilares, a pesar de tratarse del mismo tema histórico.

Llevar a la escena actual tragedias de esta índole, tan alejadas del espectador moderno, no deja de ser un riesgo importante. Son pocos los atractivos que este tipo de obras ofrecen a un público para el que los acontecimientos históricos quedaron ya en el pretérito y donde no hay demasiados reclamos ni atrayentes divertimentos. Sin embargo, la fidelidad



al argumento de los acontecimientos hace que sea imprescindible una necesaria adaptación del texto original a favor de la escena.

Mucho se ha discutido sobre la adaptación de los clásicos y el respeto al original del autor. El equilibrio entre la voluntad expresa del dramaturgo – de la que habría mucho que decir– y la transformación del texto que ha llegado a nuestros días, es la clave fundamental sobre la que gravita el éxito de una puesta en escena modernizada de las comedias áureas. Una buena labor de dramaturgia textual posibilita al espectador un conocimiento de los clásicos al que no llegaría de una manera purista o dando plena fiabilidad a las ediciones príncipes conservadas. De hecho, como ya sabemos por los manuscritos que nos han llegado de las compañías teatrales de la época, la mayor parte de los dramaturgos dejaron que sus obras se adaptasen por los ‘autores’ de comedias en los teatros de corrales y solo cuando las recuperaban para su edición –en el mejor de los casos– conseguían hacer las correcciones necesarias para editar el texto. El mecanismo deja claro que en ningún momento existió un texto teatral dramatizado sin adaptación, sin versiones de dirección y dramaturgia.

Enrique VIII en escena

El 29 de mayo de 2012, la Compañía teatral RAKATÁ de la Fundación Siglo de Oro estrenó *Enrique VIII* en el Shakespeare's Globe Theatre dentro del marco de las Olimpiadas Culturales de Londres. La representación fue un verdadero éxito y en septiembre se encontraba en Madrid en los Teatros del Canal.

Fue la primera vez que una compañía española se atrevía con esta obra shakespeariana en un entorno inglés, lo que no deja de ser sorprendente y una verdadera «pica en Flandes», como se aventuró a decir la crítica.

Enrique VIII, Al is true, nunca se había representado en castellano. Hacer resonar la voz de Shakespeare en nuestra lengua, tanto en Londres como en Madrid, con un drama de carácter histórico e inglés, fue toda una hazaña.



Como comentaba Ernesto Arias [2012a: 2], director del montaje, refiriéndose a la representación en el Globe londinense: «Nunca un actor o actriz española tuvo la oportunidad de actuar en sus tablas en su propio idioma y tiene la responsabilidad de hacer sonar la palabra de Shakespeare, en el mítico espacio, en castellano».

La adaptación de José Padilla, Rafa Balbín y el propio Ernesto Arias, volvió a mostrar la necesidad de versionar a los clásicos aunque del mismo Shakespeare se trate⁴. Redujeron a dieciséis los casi cuarenta personajes del original y fusionaron roles, por lo que puede decirse que nos encontramos ante una obra casi nueva pero que ha tratado de conservar lo mejor de Shakespeare, aunque esta tragedia no se encuentre entre las selectas del dramaturgo inglés.

Marcos Ordóñez [2012], en su crítica en *El País*, suscribe lo que ya muchos investigadores han visto en la obra shakesperiana:

Lo único que realmente nos importa [...] es lo que le pasa a Catalina de Aragón. Samuel Johnson tenía muchísima razón cuando escribió que «el genio de Shakespeare entra y sale con Catalina». Ella es el único personaje de carne y sangre, el único con auténtica grandeza, el único que sufre sin retórica. Aunque la obra lleve el nombre de Enrique, el centro emocional es la reina española [...]. Por otro lado, si echó el freno a la hora de retratar al rey, también es cierto que ni su perfil ni el de Ana Bolena son excesivamente laudatorios. [...] En cuanto a Wolsey, el cardenal católico, estamos ante un malo de corto vuelo: un político turbio que cae porque le ciega el orgullo. Shakespeare le da una despedida sugestiva y con acentos líricos aunque no acabas de creértela: porque no le cuadra a un personaje con su trayectoria y porque esa aria final se parece demasiado a la de Buckingham. Brota la intuición de que si *Enrique VIII* se monta tan poco quizás sea porque, aun dándole cien vueltas a muchas piezas de corte similar, no está precisamente entre lo mejor de su autor.

Coincidimos plenamente con la crítica, de ahí que el versionado haya tenido que mejorar el drama para poder llevarlo a las tablas actuales y crear

⁴ La dramaturga Yolanda Pallín comenta a este respecto: «Al montar a Shakespeare contamos con una tradición más reciente en nuestro país pero, tal vez por ello, más libre, más lúdica y carente de prejuicios. El hecho de que Shakespeare necesite una traducción lingüística para su puesta en escena deja mayor margen de maniobra al adaptador que puede sentirse más libre para acercar sus textos al espectador contemporáneo» Véase *Diálogos*, 2014: 322.



un texto de interés, ameno y atractivo. El propio Ernesto Arias [2012b] declaraba a RTVE:

En esta adaptación muy libre –que ha suprimido varias escenas, fundido otros pasajes o cambiado lugares– se ha puesto el acento en un asunto tan universal como en vigor: el juego del poder, sus intrigas y «mecanismos». [...] Una obra de grandes papeles históricos, a los que recurre Shakespeare para contar un momento en el que se producen cambios fundamentales políticos, religiosos y culturales para Inglaterra. [...] Conjuga la intensidad dramática con las conspiraciones políticas, creando un texto muy interesante.

Si bien es cierto que la dramaturgia ha conseguido un montaje sugestivo, cabe preguntarse qué porcentaje queda del texto original y de la visión que de los personajes tenían Shakespeare y Fletcher. La desaparición de muchos de ellos, desde un total de 40 hasta los 16 de la actual puesta en escena, no solo ha afectado al número, sino que ha cambiado algunos de los caracteres desprendiéndose del original, como sucede con Catalina que levanta la obra en su totalidad.

Quien se lleva de calle la función es Elena González en el rol de Catalina. La había aplaudido en registros de comedia, pero está igualmente admirable en su vertiente dramática. Es una de esas actrices que «llama al oído» tan pronto empieza a hablar, pletórica de verdad, de poderío y de emoción. Reboza dignidad cuando rechaza la farsa «legal» de su repudio; lanza rayos de legitimísima ira en su careo con Wolsey y Gardiner (en el Globe aplaudieron a rabiar ese mutis); y está conmovedora en su agonía, que Arias monta —buena idea de puesta— en paralelo con el bautismo de Isabel, como si se tratara de una visión alucinada [Ordóñez: 2012]⁵.

⁵ Continuaba Marcos Ordóñez [2012] realizando una magnífica crítica al reparto: «Fernando Gil es un joven rey arrogante, explosivo, que sabe mostrar y alternar sus vetas de ingenuidad y de retorcida malicia: podría hacer un estupendo Enrique V. No me convenció tanto Jesús Fuente como Wolsey: es un actor con presencia, con impecable dicción, pero me parece que la villanía del cardenal queda demasiado subrayada, aunque reitero que se trata de un personaje que no permite excesivos matices. Muy bien la sobriedad irónica de Bruno Ciordia (Suffolk) y la vivacidad de Óscar de la Fuente, en un personaje que, diría, fusiona elementos del cortesano Sands y del doctor Butts. Me parecieron igualmente convincentes Alejandro Súa (Gardiner) y Jesús Teyssere, un Kranmer inusual, a caballo entre el iluminismo y un aura de brujo medieval (al que, por cierto, Enrique VIII mandó quemar años más tarde). Muy eficaz Alejandra Mayo, la dama de Ana Bolena y de la reina, a la que han rebautizado como Beatriz. A veces la búsqueda de la energía lleva a parlamentos crispados o sobrecargados de volumen, como sucede con Buckingham (Julio Hidalgo) o Norfolk (Rodrigo Arribas)».



El resultado final es todo un cosmos de personajes en torno a una reina española que se mantiene en escena hasta el final de la obra con dignidad y fuerza. De hecho, como Miguel Ayanz [2012] aseguraba: «Shakespeare parece mirar con simpatía a la reina española ninguneada por el soberano inglés, cosa sorprendente en plena era isabelina». Es difícil imaginar a los ingleses contemplando una tragedia donde Catalina de Aragón triunfara sobre el poder de Ana Bolena, madre de Isabel I, que había gobernado el país e iniciado un imperio. Sin embargo, la solución que han encontrado Padilla, Lavín y Arias no deja de ser atractiva en un juego de poder y amor en un drama que, aunque alejado de la realidad histórica –y de la dramática–, satisface al público actual.

Un montaje por otra parte sencillo y desprendido de todo boato, con muy pocos medios materiales, que consiguió una ambientación gracias al vestuario de Susana Moreno y a la música evocadora de Juan Manuel Artero siempre al servicio del texto.

Un «Enrique VIII» sin artificios, reducido a la mínima expresión: el actor, la palabra, talento, trabajo y poco más [...]. Una apuesta por lo esencial y un empeño de Rakatá, pese a las muchas dificultades económicas [Ayanz: 2012].

La cisma de Inglaterra: «una nueva versión»

Tampoco *La cisma* se ha librado de una seria adaptación. La entrevista a Ignacio García, director de la última puesta en escena de este drama, y a José Gabriel Antuñano, que ha realizado lo que él denomina una «nueva versión», muestra un camino de adaptación para una de las obras calderonianas con menor recorrido escénico.

La obra se estrenó en 1627, según los datos que han llegado hasta nosotros, y se ha representó dos veces en los últimos treinta años. La falta de funciones de un drama así deja entrever que los directores escénicos siempre han encontrado dificultades innatas al texto para mantener el ritmo necesario y el atractivo que trajese un éxito similar al de la Compañía de Teatro Clásico en su reciente puesta en escena.



En este sentido comentaba Ignacio García [2015: 53]:

Mi propuesta desde el inicio era hacer una lectura contemporánea de este texto y hacer una intervención valiente en la que se cortara lo que sobraba, se dimensionara, digo lo que sobrara en nuestra opinión y creo que es lícito a estas alturas del partido hacer una lectura contemporánea de un clásico. Lo dice Alessandro Baricco (que antes de ser novelista era musicólogo) hablando de las obras musicales de otro tiempo: que transmitir una obra y traicionarla son el mismo gesto. Porque la única manera de transmitir una obra del siglo XVII hoy es traicionarla y siempre va a haber una traición porque no es una reproducción arqueológica, ni queremos nosotros que sea arqueología, queremos hablar del mundo de hoy.

A pesar de esta intencionalidad manifiesta por el director, la adaptación ha respetado casi en su totalidad la mayoría del texto calderoniano. Como afirmaba J.G. Antuñano [2015: 62]:

Hay una cuestión que hemos cuidado muchísimo y es que apenas hay versos nuevos. Yo diría que el 95% del texto que se va a representar son versos de Calderón y cuando ha hecho falta buscar alguna palabra nos hemos ido al lenguaje de la época. No hemos pretendido en ningún momento acercar el lenguaje a un algo más contemporáneo. [...]

Este texto tiene aproximadamente tres mil versos y hemos suprimido aproximadamente mil versos, una tercera parte más o menos. Esta es una obra, como toda obra de Calderón, que se recrea en la métrica, en la versificación y repite ideas, una constante en el teatro de Calderón.

La versificación y el entramado histórico se han puesto al servicio de la intencionalidad del director y de la tensión dramática, con el fin de conseguir captar la atención del público⁶. En palabras del mismo Ignacio García [2015: 54]:

Yo creo que es un drama político; en el original es un drama filosófico y nosotros vamos a intentar hacer de él una reflexión cívica. [...]

⁶ La misma Pepa Pedroche hablaba –en un reciente estudio– de la importancia de la versificación y su declamación en este tipo de obras: «El verso es una estilización del lenguaje y hay que abordarlo como una especialización dentro de la interpretación y, en consecuencia, del actor. La distancia que se establece entre el intérprete y el texto en un contacto visual se reduce cuando empatizamos en las historias que cuenta y establecemos lazos directos y contemporáneos con ellas. Esto nos produce una necesidad de entender el estilo en el que se comunican y un placer el estudio de la métrica» [Bastianes, 2014: 329].



La obra tiene una estructura en tres actos y es relativamente operística en el sentido de que cada acto se cierra con una escena coral de todos los personajes, mientras que en todas las escenas anteriores había solo un personaje, dos o tres.

Había a nuestro entender un exceso de escenas a dos, siempre dialógico, que Calderón mismo corrige en obras posteriores. Decidimos primero cómo organizar los actos y estructurar la obra temáticamente interviniendo en las escenas y sí, ha sido un trabajo de la mano, intentando que todo sea de Calderón y que los materiales que no sean de Calderón sean ínfimos y que nuestra labor sea más una redistribución, una puesta en valor de unos y otros elementos, pero partiendo del texto original. Yo soy *calderoniano* a tope y no pretendemos hacer esto como una enmienda a Calderón, sino como un elogio y una puesta en valor.

Y es esta misma intencionalidad y criterio el que se ha seguido a la hora de reducir los versos:

El tema central del montaje es una reflexión sobre el poder; no se trata de volver a contar otra vez la historia de Enrique VIII y Ana Bolena, sino que la idea es hacer ver cómo el poder es algo que tienen los gobernantes para beneficio de los gobernados, un deber que Enrique VIII no cumple. La historia para nosotros no es la del enamoramiento, sino que eso ocurre en contra de decisiones de gobierno, anteponiendo el interés personal al interés de un reino.

Este es el núcleo temático, y ese núcleo obligaba a que la acción fluyera; por eso hemos hecho la reducción de versos, no de una manera caprichosa, sino obedeciendo a estos criterios a partir de una reflexión que ya está en el texto de Calderón, [José G. Antuñano, 2015: 63].

Como no podía ser de otra forma no están fuera de estos criterios de adaptación los personajes centrales. El trabajo de dramaturgia sobre cada uno de ellos es sorprendente. Catalina deja de ser el personaje sumiso calderoniano para ser una mujer, reina, con carácter y criterio. «En el texto de Calderón a veces es una reina que no se corresponde con la idea que tenemos de ella. Catalina es una mujer con experiencia de gobierno y buena escuela, no era una reina de papel sino una reina de verdad» [Antuñano, 2015: 66]. Pasquín, acentúa su papel de gracioso y adquiere más volumen que en el original. Se han «enfanzado algunas características que están en el texto de Calderón para que sirva de voz de la conciencia de Enrique y cree tensión y conflicto» [Antuñano, 2015: 66]. La Infanta María abandona a un



personaje desdibujado para tener cierto protagonismo, donde confluyen muchos de los elementos de la obra. Y finalmente destaca por su originalidad:

Margarita Polo que es la dama de compañía de la reina, que tiene dos intervenciones un poco rompedoras, intervenciones que solo escucha un personaje o que escucha el público, como apartes direccionales que van matizando esta idea del poder de la que hablamos. Sus intervenciones marcan una intención hacia el público, son estrofas muy breves pero dirigidas a un personaje concreto. Su protagonismo es pequeño pero lo hemos realzado un poco, para que no fuera solo un personaje coyuntural, sino que lo poco que dijera estuviera cargado de intención [Antuñano, 2015: 66].

Todos ellos son personajes⁷ perfectamente perfilados en la escena y caracterizados por sus dudas y pasiones. La historia queda detrás de cada uno de ellos para mostrarnos su singularidad.

Calderón por encima de todo es un humanista, esa es la clave. Él sabe que el ser humano es complejo, es plural, es contradictorio y que no existen buenos y malos y que no existen alegres y tristes, y eso es lo que dota de un volumen majestuoso a todas sus creaciones de seres humanos, a todos sus personajes [Ignacio García, 2015: 54].

⁷ Juan Ignacio García Garzón [2015], en su crítica teatral, destacaba la construcción de los personajes al hilo del excepcional reparto: «Calderón concibió un Enrique VIII más humano y menos monstruoso (hasta aparece arrepentido al final) que el descrito por el jesuita Pedro de Rivadeneyra en su «Historia eclesiástica del cisma del reino de Inglaterra» [...]. Así, presenta al Rey como víctima de sus apetitos y en constante debate entre su libertad personal y su destino regio, un monarca incapaz de gobernar el caballo desbocado de su deseo y, en consecuencia, indigno de sentarse en el trono de Inglaterra. Sergio Peris-Mencheta lo sirve con un perfecto equilibrio de matices, de la pasión desenfrenada a la reflexión íntima, ajustando admirablemente las estrofas al metrónomo de las emociones, como si no fuera esta la primera vez que protagoniza un clásico en verso.

Espléndidas también la preterida Catalina de Aragón de Pepa Pedroche, la princesa María que compone Natalia Huarte y la calculadora Ana Bolena de Mamen Camacho. El malo de la función es el cardenal Volseo, al que Joaquín Notario otorga una presencia de autoridad orgullosa que gradúa hasta desembocar en desgarro de la caída en desgracia. Notables el embajador francés de Sergio Otegui, el Tomás Boleno de Chema de Miguel y el aya Margarita Polo de María José Alfonso, a la que es un placer volver a ver sobre un escenario. Y mención aparte para el bufón Pasquín bordado por Emilio Gavira, que sabe enhebrar en el envite la locura jocosa y la acidez crítica».



Lógicamente, esto no lo había conseguido Calderón en sus primeros personajes, pero sí lo han sabido captar y trasladar a la adaptación –desde el conocimiento de la obra calderoniana– la dirección y la dramaturgia.

Por último, cabe señalar que no queda fuera del equilibrio dramático para esta representación, el acercamiento a la música y a una escenografía evocadora –y no pictórica– de un mundo que no se pretende reproducir, sino que trata de crear un espacio simbólico con valor metafórico e introducir al espectador en «climas emocionales como la fantasmagoría, la solemnidad, la diversión. La música intenta ser un catalizador del estado emocional de los personajes, con algunos guiños dramáticos», [Ignacio García, 2015: 57].

Es formidable la escenografía de Sanz y Coso, con esos plafones móviles, de madera estampada, que permiten rápidos cambios de escena, y toques elegantes como el espejo que desciende o el precioso vitral del salón del trono; y superlativo el vestuario de Pedro Moreno, con su cuidada gama de colores: las capas y pieles de Enrique, el celeste y oro de Catalina, el vestido rojo de Bolena, el hábito violáceo de Volseo. La música barroca, británica y castellana, seleccionada por el propio director, interpretada por Anna Margules y Trudy Grimbergen (flauta de pico) y Calía Álvarez (viola de gamba), crea el clima preciso de pieza de cámara [Ordóñez, 2015].

La crítica fue unánime después del estreno y vio cómo una obra alejada en el tiempo conseguía una gran intensidad dramática en el escenario y era capaz de interrogar al espectador actual sobre los peligros del poder y la corrupción. La dramaturgia había conseguido descontextualizar el argumento para acercarlo al presente manteniendo las coordenadas históricas.

Una comparativa escenográfica

Estas dos obras muestran cuán distintos pueden ser los tratamientos teatrales de un mismo tema. Nos encontramos ante la mayor semejanza entre lo semejante.



Un teatro juvenil e indómito de un primer Calderón, frente a un obra de senectud y escrita en colaboración del gran Shakespeare y, por ello, ninguna de ellas se encuentra en momentos de plenitud y madurez. Tal vez sea esta una de las causas por lo que las dos tragedias han sido tan poco representadas a lo largo de los siglos.

Por otro lado, cada una de ellas ha bebido en fuentes diversas que nos dejan ver cómo intuían la historia los ingleses y los españoles de los siglos XVI y XVII, y ambas con visiones muy tamizadas por el humanismo de sus creadores.

Como recordaba Ignacio García [2015: 55]:

Calderón es nuestro autor del barroco más shakespeariano pero no lo es por imitación, lo es porque hay una afinidad en esa capacidad humanista de entender en su profundidad más oscura el alma del ser humano, y eso es lo que hace que los dos coincidan. Es evidente que los personajes shakespearianos tienen siempre estas contradicciones, estas ambivalencias y confusiones que también tienen los de Calderón.

Pero en la comparativa escénica, lo que quizá llame más la atención es la desigual forma de versionar a los dos dramaturgos y de acercarlos al público contemporáneo⁸. Es el punto de vista del autor, su manera de plantear el texto como un «contar la historia» o cómo involucrar al espectador en las dudas y dramas personales frente al poder, lo que hace tan diferentes estas dos representaciones.

La manera de sugerir, y llegar a conseguir una catarsis, es lo que realmente hace grande a una obra del pasado en el presente y este es el nudo gordiano para comprender las recientes adaptaciones.

A pesar del esfuerzo de las dramaturgias, no puede obviarse la disímil visión de origen que en ambos teatros existía. Como señalaba Elena Di Pinto [2015: 28]:

⁸ Refiriéndose a esta comparativa señalaba Marcos Ordóñez [2015]: «Paradójicamente, Catalina de Aragón es el centro de la obra de Shakespeare y su verdadera protagonista, mientras que, a mi juicio (y contra todo pronóstico), el dibujo de Enrique VIII tiene mucho mayor interés y hondura en manos de Calderón».



En el teatro del Siglo de Oro español estamos acostumbrados a que el decorado verbal esté en boca de uno (o varios) personajes de la obra, no de ‘ajenos’. Es como si en la pieza inglesa se buscara un distanciamiento para dar el punto de vista del ciudadano de la calle, el del público como personaje (que asiste al ajusticiamiento de Buckingham y a la entronización de la Bolena), y por consiguiente el del espectador de la obra de Shakespeare, que vería éstas y las demás escenas desde ese mismo punto de vista, el de la ficción. Por decirlo muy simplemente: en España el público se sitúa dentro del espectáculo (el punto de vista es incluyente y el espectador percibe una mezcla de ficción y realidad, y se involucra con lo que está viendo en las tablas) y en Inglaterra se sitúa fuera (va a ver ficción, y por lo tanto se pondría de manifiesto un punto de vista excluyente).

Posiblemente esta perspectiva es una de las principales características que nos lleva a ver heterogénea calidad en el escenario de hoy. Shakespeare nos cuenta la historia, más o menos adaptada, que a su vez vuelve a ser interpretada y traída a colación después de una traducción de la lengua original. Calderón, por su parte, nos aproxima a los dramas reales de cada uno de los personajes, nos introduce en su verdadera tragedia interior a través de un verso que no necesita traducción y que goza de una adaptación que lo respeta casi en su integridad, donde los personajes responden –en su mayoría– a la intención del autor.

Desde la comparativa de las dos puestas en escena es indudable la tensión dramática que mantiene Calderón frente a Shakespeare. Podríamos decir que en esta ocasión, el genio español gana ‘por partida doble’ al inglés, pero siempre nos cabrá la duda de si habría sido así en un duelo sin traducción y sin adaptación, donde la propia dirección de los dramaturgos hubiese desvelado las intenciones más profundas de cada texto, esas que no están escritas y que no han llegado hasta nuestros días porque, como diría Braulio Fernández Biggs [2012: 93]: «Toda representación teatral es inasible; no queda nada; se va con el aire... Del teatro como género artístico propiamente tal, no quedan huellas tras la representación».



BIBLIOGRAFÍA

- ANTUÑANO, José Gabriel, «Entrevista a J. G. López Antuñano, autor de la versión de *Enrique VIII y La cisma de Inglaterra*», en *Enrique VIII y La cisma de Inglaterra de Calderón de la Barca, Cuadernos Pedagógicos*, 2015, núm. 51, 62-67.
- ARIAS, Ernesto, «El proyecto», en *Enrique VIII, William Shakespeare, Teatros del Canal de la Comunidad de Madrid*, 2012, 1-7.
- _____, «La arriesgada apuesta de Rakatá por traer 'Enrique VIII' a España», en *Entrevista a Ernesto Arias en RTVE*, <<http://www.rtve.es/noticias/20120907/arriesgada-apuesta-rakata-traer-enrique-viii-espana/561897.shtml>>, [9-9-2012].
- AYANZ, Miguel, «Enrique VIII, una pica en Londres», en *La Razón*, <http://www.larazon.es/historico/760-enrique-viii-una-pica-en-londres-HLLA_RAZON_459360>, [22-5-2012].
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La cisma de Inglaterra*, Juan Manuel Escudero (ed.), Kassel, Reichenberger, 2000.
- _____, *La cisma de Inglaterra*, Francisco Ruiz Ramón (ed.), Madrid, Castalia, 1981.
- DI PINTO, Elena, «Historia y representación de *La cisma de Inglaterra* de Calderón», en *Enrique VIII y La cisma de Inglaterra de Calderón de la Barca, Cuadernos Pedagógicos*, 2015, núm. 51, 16-29.
- Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, María Bastianes, Esther Fernández, y Purificació Mascarell (eds.), Kassel, Reichenberger, 2014.
- Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Edición digital, Teresa Ferrer Valls (dir.), Kassel, Reichenberger, 2008.
- FERNÁNDEZ BIGGS, Braulio, *Calderón y Shakespeare: los personajes en La cisma de Inglaterra y Henry VIII*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2012.



- GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio, «*Enrique VIII o La cisma de Inglaterra: verdad histórica y verdad teatral*», en *ABC cultural*, <<http://www.abc.es/cultura/teatros/20150403/abci-critica-cisma-occidente-calderon-201504021700.html>>, [4-4-2015].
- GARCÍA, Ignacio, «Entrevista a Ignacio García, director de escena de *Enrique VIII y La cisma de Inglaterra*», en *Enrique VIII y La cisma de Inglaterra de Calderón de la Barca, Cuadernos Pedagógicos*, 2015, núm. 51, 52-61.
- ORDÓÑEZ, Marcos, «Catalina de Aragón reina», en *El País*, <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/09/05/actualidad/1346838007_332918.html>, [8-9-2012].
- _____, «Enrique pierde la cabeza (y Ana también)», en *El País*, <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/25/babelia/1427286021_087134.html>, [27-3-2015].
- SANZ, Juan, «Entrevista a Juan Sanz y M. Ángel Coso, escenógrafos de *Enrique VIII y La cisma de Inglaterra*», en *Enrique VIII y La cisma de Inglaterra de Calderón de la Barca, Cuadernos Pedagógicos*, 2015, núm. 51, 68-72.
- SHERGOLD, Normand y VAREY, John, «Some early Calderón dates», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 1961, XXXVIII, núm. 4, 274-286.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Pedro Calderón de la Barca, *La cisma de Inglaterra*», en *Castilla: Estudios de Literatura*, 1983, núm. 5, 135-138.

