

Calderón y la crisis teatral de principios del siglo XX

Sergio Adillo Rufo*

Recibido: 27 de diciembre de 2019 / Aceptado: 9 de febrero de 2020

Resumen: El presente artículo pretende dar cuenta de la recepción del teatro de Calderón en el contexto de crisis teatral del primer cuarto del siglo XX, un período en que el repertorio tradicional del dramaturgo del Siglo de Oro, convertido en icono identitario de la Restauración borbónica, entra en crisis.

Palabras clave: Calderón de la Barca; Recepción; Construcción de la identidad nacional; Sociología de la cultura; Generación del 98; Teatro de la Restauración

[en] Calderón and the crisis of Spanish theater in the early 20th century

Abstract: This paper aims to report on the reception of Calderón de la Barca's theatre in the context of creative drama crisis during the first quarter of the 20th century, a period in which the repertoire of this Golden Age playwright, become an identity icon for the Bourbon Restoration, went into crisis.

Key words: Calderón de la Barca; Reception; Nation building; Sociology of Culture; Generation of 1898; Theatre of the Bourbon Restoration

Cómo citar: Adillo Rufo, S. (2020). Calderón y la crisis teatral de principios del siglo XX, en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 2, 73-81.

Con la sonada celebración del bicentenario de 1881 de la muerte de Calderón el Gobierno español del régimen recién estrenado de la Restauración había convertido al autor de *La vida es sueño* en emblema de la cultura nacional. Sin embargo, en las postrimerías del siglo XIX los valores simbólicos e identitarios que se habían atribuido al más representado de los dramaturgos del Siglo de Oro lo convertirían en un daño colateral de la crisis del 98. En las páginas que siguen analizaré la recepción de su teatro en los escenarios del primer cuarto del Novecientos para dar cuenta a la presencia del repertorio calderoniano en las tablas y del cambio de paradigma que operó en el reinado de Alfonso XIII en lo que se refiere a la valoración de Calderón por parte de los profesionales de las artes escénicas de ese período.

Se ha escrito mucho sobre la historia de la recepción de la obra de Calderón. Desde que apareció *Calderón y la crítica: historia y antología* [Durán y González Echevarría 1976], Joaquín Álvarez Barrientos, Víctor de Lama y Ermanno Caldera han publicado varios artículos referidos al Setecientos y el Ochocientos [Álvarez

Barrientos 1995 a, 1995 b, 2000 y 2004; De Lama 2002 y Caldera 1983] y Jesús Pérez-Magallón ofrece al respecto una completa visión de conjunto en su libro *Calderón. Icono cultural e identitario del conservadurismo político* [Pérez-Magallón 2010]. Pero a diferencia de esos trabajos ineludibles, lo que me propongo aquí no es tanto abordar su recepción literaria, es decir, las polémicas entre intelectuales que ha suscitado su lectura, como estudiar el impacto que su producción ha tenido en la vida teatral, puesto que la recepción escénica, sin ser totalmente ajena a dichas polémicas, goza de cierta autonomía con respecto a ellas.

El punto de partida de mi estudio es la base de datos contenida en mi *Catálogo de representaciones del teatro de Calderón en España (1715-2015)* [Adillo 2017], y a partir de ese corpus de espectáculos he extraído conclusiones aplicando conceptos de la Sociología de la Cultura de Pierre Bourdieu como la teoría de los campos, la diferencia entre capital económico, cultural y simbólico, las nociones de distinción, legitimidad y competencia artística, la idea de violencia simbólica como mecanis-

* Universidad Antonio de Nebrija
E-mail: sergio.adillo@yahoo.es.

mo de dominación o los principios de autonomía y heteronomía aplicados al arte [Bourdieu 1988, 1991, 1992 y 1994]. Se trata de un análisis que tiene muchos puntos en común con el que Enrique García Santo-Tomás aplicó a la fortuna póstuma del teatro de Lope [García Santo-Tomás 2000] y en la línea del que yo mismo he realizado centrándome en la recepción de Calderón desde la Transición hasta nuestros días [Adillo 2019].

Pero regresemos a nuestro *terminus post quem*. Es sabido que, tras veinte años de relativa estabilidad, en el último lustro del siglo XIX el sistema nacido en 1874 empezaba a resquebrajarse: el movimiento obrero tomaba cada vez más fuerza e iniciaba una escalada de violencia con la multiplicación de los atentados anarquistas contra la burguesía y la clase política; los nacionalismos periféricos (sobre todo el vasco y el catalán) crecían en la misma medida en que el centralismo trataba de imponerse sobre la diversidad plurinacional del país usando el aparato del Estado, y la mala gestión del Gobierno en el conflicto independentista cubano y en la humillante guerra contra Estados Unidos tuvo como consecuencia la pérdida de las últimas colonias españolas en el Caribe y el Pacífico. A la exaltación patriótica del reinado de Alfonso XII siguió, pues, un período (especialmente el comprendido entre 1895 y 1902) de desmoralización y de cuestionamiento de la identidad nacional en el que Calderón, como icono de la misma, resultó damnificado. De ello dio buena cuenta Unamuno en “El espíritu castellano”, uno de los ensayos de *En torno al casticismo*, donde a partir de la imagen del dramaturgo áureo como “símbolo de la raza” que había conceptualizado su maestro Menéndez Pelayo, don Miguel [Unamuno 2005: 185-215] rechazaba la vigencia de Calderón porque para él encarnaba los valores decadentes del viejo Imperio español, que había basado su esencia en el poder del clero y de la milicia¹.

Por eso no es de extrañar que la efemérides calderoniana de 1900, en que se cumplían trescientos años de su nacimiento, no fuese objeto de ningún evento promovido por las instancias oficiales ni de funciones en homenaje al autor a cargo de las compañías dramáticas más prestigiosas del panorama teatral. Antes al contrario: su presencia en la escena de esa temporada fue poco menos que fantasmal. Tras los fastos de 1881 y la conmemoración del cuarto centenario del descubrimiento de América en 1892 [Storm 1998], ahora, escasos meses después del desastre colonial, los ánimos del país ya no estaban para celebrar al emblema de esa antigua España

donde no se ponía el sol, y los cómicos debieron de ser conscientes de ello, omitiendo incluso la clásica función en recuerdo de su natalicio, a finales de enero².

Por lo demás, el teatro del primer cuarto del siglo XX discurría según la misma dinámica comercial que se había instaurado unas décadas antes y en la cual los textos del Barroco ocupaban en la programación un porcentaje del total de títulos que descendería del 5 al 1% a lo largo de esta etapa [Huélamo 2003: 2542 y 2558]. Y es que en toda España la mayoría de los locales se dedicaban ya al género de las variedades³, que tenía como único denominador común el ensamblaje de elementos musicales, coreográficos, circenses... y todo tipo de recursos destinados al más puro entretenimiento, en detrimento del texto literario. Los mayores éxitos de taquilla los cosechaban los espectáculos musicales, marbete en el que incluimos desde las grandiosas óperas de Verdi, Puccini, Rossini y Wagner hasta la revista y el género ínfimo con los cuplés sicalípticos como expresión más popular.

Por lo que se refiere a los exponentes autóctonos del teatro musical, con el cambio de siglo el género chico emprendió un declive sin retorno mientras que la zarzuela vivía su edad dorada, y en esta revitalización del gran formato de ópera española tendríamos que insertar la adaptación de dos piezas de Calderón que, aun constituyendo sendas rarezas en el contexto de la escena de principios de la centuria, atestiguan los esfuerzos de los compositores vernáculos por fundar una ópera nacional alejándose del costumbrismo localista imperante en España y aproximándose a la temática universal de los libretos europeos. Así, en mayo de 1902 se estrenaba *Circe*, basada en *El mayor encanto, amor*, con música de Ruperto Chapí y texto de Miguel Ramos Carrión en el Teatro Lírico de Madrid⁴, y en el verano de 1903 la compañía de zarzuela del Circo Price representó en el Teatro Tívoli de Barcelona *La devoción de la cruz*, con música de Enric Morera y versión de Eusebio Sierra. Es muy sintomático que para estos intentos de institución de un teatro musical serio y propiamente español, dirigidos además a los selectos espectadores de dos de las salas más distinguidas del país, se volviese la vista a Calderón, y la elección de los dos títulos que se versionaron es totalmente pertinente dadas sus concomitancias con los libretos operísticos, por el argumento mitológico de la primera comedia y por el aliento romántico de la segunda. Pero, al parecer, el público no suscribió con su apoyo estas iniciativas⁵.

¹ Sin embargo su “nivola” *Niebla* tiene conexiones con *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo* y Unamuno reconoce el potencial filosófico que se esconde en algunas de los textos de Calderón en *Sobre la filosofía española*: “Hasta ahora no se nos ha revelado [el pensamiento español], que yo sepa, sino fragmentariamente, en símbolos, en cantares, en dichos, en obras literarias como *La vida es sueño* o en *El Quijote*, o *Las moradas*, y en pasajeros vislumbres de pensadores aislados” [Unamuno en Navarro González 1984: 42].

² La tradición de reponer comedias de Calderón coincidiendo con el aniversario de su nacimiento se remonta, al menos, a 1856, y es una constante que se mantiene con cierta vitalidad hasta el primer franquismo.

³ En 1908 había más de mil cuatrocientos espacios dedicados a las variedades en España [Huélamo 2003: 2529].

⁴ El Teatro Lírico o Gran Teatro de Madrid, situado en la Calle del Marqués de la Ensenada, se había inaugurado en esa misma primavera de 1902 y estuvo en activo hasta que en 1920 lo destruyó un incendio, del que solo se salvó la fachada, detrás de la cual se encuentra hoy el Institut Français. Por sus características y su emplazamiento, cercano al Teatro de la Princesa, se concibió como un teatro de entradas caras para la burguesía y la alta nobleza.

⁵ “¿La soñada ópera nacional se había logrado? ... Pues en la noche siguiente a su estreno se cantó *Circe* con el teatro medio vacío. ¿Quién podría explicarse el rarísimo fenómeno? Y no hubo más público en las representaciones sucesivas. Dieciocho se dieron, y según datos recogidos por el maestro San José, fue el ingreso total de 37373 pesetas: una media de 200 para una ópera montada mejor que en el Real. Ni por curiosidad de ver el soberbio edificio acudió la gente en aquellos días en que se festejaba la coronación de Alfonso XIII. Algo verdaderamente incomprensible” [Sánchez Estevan 1951].

Con todo, estos dos montajes supusieron una excepción, novedosa, eso sí, dentro de la rutinaria presencia del autor de Calderón en el panorama teatral. Frente a la variedad de títulos calderonianos que encontrábamos en las carteleras durante los tres primeros cuartos del siglo XIX, después de la conmemoración calderoniana de 1881 el repertorio de nuestro dramaturgo había mermado drásticamente y quedó reducido a apenas dos títulos: *El alcalde de Zalamea* y *La vida es sueño*. En ello tuvieron mucho que ver los dos divos que habían aparecido a finales del Sexenio Revolucionario: Rafael Calvo (1842-1888) y Antonio Vico (1840-1902). Antes del bicentenario el caudal de sus respectivas compañías incluía comedias como *Casa con dos puertas*, *No hay burlas con el amor*, *Con quien vengo vengo*, *Amor, honor y poder*, *El escondido y la tapada* o *Amigo, amante y leal*, y también piezas de contenido más grave, como *A secreto agravio, secreta venganza*, *El médico de su honra*, *La devoción de la cruz*, *El mágico prodigioso*, *La hija del aire*, *En esta vida todo es verdad y todo es mentira...*, pero a finales de siglo casi todas ellas desaparecieron ante la canonización de las que hoy siguen siendo las obras más conocidas y representadas de Calderón. A principios del XX la tónica general será la reposición de este menguadísimo repertorio en condiciones similares, con algunos pequeños cambios que nos hablan del estancamiento del mercado del ocio, donde el patrimonio dramático a duras penas conseguía sobrevivir valiéndose de su propio prestigio en un sistema sometido al criterio único del beneficio económico de las empresas [Huélamo 2003].

Así pues, los contextos de representación de las obras de Calderón se repetían, aunque quizá no de forma tan sistemática como en el último cuarto de la centuria anterior⁶: María Guerrero seguía consagrando con regularidad aristocráticas sesiones especiales a los clásicos; de cuando en cuando las salas daban funciones cuya recaudación se destinaba a beneficio de los primeros actores donde estos interpretaban a los personajes del teatro antiguo que les habían dado más fama; algunas temporadas o giras se inauguraban con reposiciones de estos textos para mayor lucimiento de los divos...

Por otra parte, y en consonancia con el ideario de Menéndez Pelayo y con la iconización de la figura de Calderón que había apuntalado el centenario de 1881, las obras de Calderón se asociaron frecuentemente con el 12 de octubre, Día de la Raza, que se celebró por primera vez en España con el rango de Fiesta Nacional en 1918. En aquella ocasión la compañía de Enrique Borrás, con sede en el Teatro del Centro (que años después pasaría a llamarse Teatro Calderón), representó *El alcalde de Zalamea* “como obra representativa del genio español” [Adillo 2017: 293] y se la dedicó al Ayuntamiento de Madrid y al cuerpo diplomático hispanoamericano.

Asimismo eran muy comunes las funciones benéficas en las que Calderón era sinónimo de capital cultural y social, pues en ellas se daba cita lo más granado de las clases altas (monarcas incluidos), que no solo aprovechaban la ocasión para ver y ser vistas, sino que ahora, en un contexto de conflictividad laboral creciente, con la Revolución rusa en el horizonte internacional y el movimiento anarquista cada vez más organizado y activo dentro de nuestras fronteras, necesitaban además hacer gestos para ganarse la simpatía de los estratos más desfavorecidos de la sociedad con el pretexto populista de los actos de caridad⁷.

En cualquier caso, los espacios que acogían espectáculos calderonianos siguieron siendo los mismos que a finales de la centuria anterior, puesto que su público era el mismo. En Madrid las obras de Calderón se podían ver en las salas que tradicionalmente se habían consagrado solo al teatro serio de declamación: el Español, la Comedia y la Princesa, pero en este período en que la competencia del sector obligaba a ofrecer espectáculos lo más entretenidos y heterogéneos posibles subieron asimismo a otros escenarios (como el Teatro del Centro⁸, el Price, el Moderno, el Infanta Isabel, el Cervantes, el de Fuencarral, pero también el Cómico, el de La Latina...) —algunos de nueva planta habida cuenta la ingente actividad constructiva de locales de ocio durante la Restauración— generalmente frecuentados por gente pudiente pero donde el teatro de texto alternaba ya con espectáculos musicales, con las omnipresentes sesiones de variedades y a partir de cierto momento incluso con proyecciones cinematográficas. Algo similar ocurría en Barcelona, donde se programaba a Calderón en el Romea, el Tívoli, el Novedades o el Teatro de Eldorado, que en cualquier caso eran salas «respetables» del eje burgués de las Ramblas, el Passeig de Gràcia y el Eixample, ya que los clásicos no tenían cabida en los teatros populares del Paral·lel [Badenas i Rico 1993].

Las compañías dedicadas en exclusiva al teatro de texto eran pocas pero muy selectas, y venían avaladas por largas trayectorias interpretando a los grandes dramaturgos, como es el caso de María Guerrero (1867-1928) y Fernando Díaz de Mendoza (1862-1930), quienes al final de su larga carrera profesional, no obstante, pasaron casi más tiempo de gira por Latinoamérica que en la capital española, o de la saga familiar de los Calvo, cuya estela continuó en la nueva centuria Ricardo (1875-1966), hijo del gran Rafael Calvo. Desde el inicio de la Restauración la alianza de determinados actores con los más ilustres representantes del campo literario les había permitido configurar un campo propio, el del teatro, y colocarse en las posiciones más destacadas del mismo, pues su dilatada experiencia en el trabajo con textos de alta factura literaria los avalaba como únicos depositarios del arte de la palabra en un tiempo en el

⁶ Para una revisión de datos concretos sobre las representaciones calderonianas del período remito a Adillo 2017: 275-302.

⁷ Fueron funciones benéficas la representación del primer acto de *El alcalde de Zalamea* (junto a un concierto vocal y escenas de piezas contemporáneas) por la compañía de Francisco Morano en el Teatro Real, a la que asistieron los reyes en febrero de 1911; la de *No hay burlas con el amor* a cargo de la compañía de Calvo hijo en el Español en marzo de 1911; las de *El alcalde de Zalamea* de Borrás en el Español de Madrid en febrero de 1912 y en el Novedades de Barcelona en noviembre de 1916; la de *El alcalde de Zalamea* por Calvo en el Español en noviembre de 1919; la de *El alcalde de Zalamea* por Morano y Borrás en el Teatro del Centro en octubre de 1920, y la de *El alcalde de Zalamea* por Borrás en el Teatro del Centro a beneficio de los heridos de la Guerra de Marruecos en noviembre de 1921, que una vez más contó con la presencia de los reyes.

⁸ Inaugurado como Teatro Odeón en 1917 y rebautizado en 1927 como Teatro Calderón, el Teatro del Centro ha estado tradicionalmente consagrado al teatro musical por su gran aforo y sus condiciones técnicas.

cual el signo visual ya prevalecía sobre el hablado y que incluso en su vertiente propiamente dramática tendía a un lenguaje escénico costumbrista y cotidiano. Las alabanzas al trabajo de María Guerrero en *El mágico prodigioso* apuntan en este sentido:

Respecto de la interpretación, merece muchos y muy sinceros aplausos María Guerrero, que ha personificado admirablemente el tipo poético, dulce, místico y tierno de Justina. Su manera de decir los versos en el acto tercero arrebató al público. Es un detalle digno de mención en unos tiempos en que los labios de los actores, y hasta los oídos del público, han perdido casi totalmente el hábito de decir y de escuchar la poesía [en *La ilustración española y americana*, 8 de noviembre de 1906].

Será a partir de este momento cuando arranque la polémica sobre el modo correcto de decir el verso, que llega hasta nuestros días, ya que, en efecto, después del Realismo la prosa se erige como principal vehículo expresivo del teatro, de manera que solo las compañías que incluían en su repertorio comedias y dramas de los siglos XVII y XIX estaban capacitadas para estrenar los escasos textos que produjo el Modernismo español, el “teatro poético” de corte histórico y patriótico de Francisco Villaespesa y Eduardo Marquina (que en 1922 refundió *La niña de Gómez Arias* para Margarita Xirgu). Por eso la prensa reconocía la prestigiosa labor de estos artistas, en tanto que llevaban a cabo una tarea de Estado esforzándose por mantener vivo el patrimonio cultural de la nación. Valga como muestra este encomio de la inauguración de la temporada de 1922 en el Teatro Español con *No hay burlas con el amor* a cargo de la compañía de Ricardo Calvo:

El intérprete insigne de nuestro teatro clásico fue ovacionado constantemente con ferviente entusiasmo y con una simpatía cordial, en la que trasciende la gratitud del público hacia el artista puro, que ha sabido mantenerse –único– en la devoción de nuestros grandes autores y en la tradición más gloriosa de nuestra dramaturgia. Toda la compañía le secundó maravillosamente, pero no sería justo omitir una mención de elogio especialísimo para la gentilísima Carmen Seco, y para Rafael Calvo González, admirables en sus respectivos papeles [en *Libertad*, 25 de octubre de 1922].

Pero la «pureza» de estos artistas, entendida como excelencia técnica (el dominio del verso) y respeto hacia el patrimonio, aspectos ambos que constituyen una toma de posición dentro del microcosmos teatral, dista mucho de la autonomía de los agentes del campo literario con respecto al campo económico y político que describe Bourdieu para la Francia de finales del siglo XIX [Bourdieu 1992], puesto que por su propio método de producción el mundo del teatro se compone de una red de relaciones más densa y compleja que la poesía o

la novela. Por lo que hemos visto hasta ahora sabemos que no es cierto que los clásicos fuesen un mal negocio, pues el capital simbólico que llevaban aparejados también revertía en beneficios monetarios inmediatos para la compañía, aunque por una vía más acreditada y respetada (y por ello mismo aparentemente más legítima) que la del teatro de mero entretenimiento que consumían las masas. De ahí que los espectadores de este teatro distinguido exigieran unas puestas en escena acordes con el precio de la entrada que habían pagado, al tiempo que la crítica valoraba el rigor histórico en la plástica del espectáculo, lo cual obviamente requería una inversión considerable por parte de la empresa. Por ejemplo, cuando Enrique Borrás y Rosario Pino se presentaron en la Comedia con *El alcalde de Zalamea*, un cronista subrayó que “el decorado, vestuario y atrezzo ha sido construido todo nuevo para esta obra y con arreglo a modelos y figurines de la época” [en *El Globo*, 14 de marzo de 1905], pero lo cierto es que no todas las compañías estarían a la altura de esta precisión de regusto historicista. Así ocurrió cuando en 1911 la compañía de Ricardo Calvo llevó al Teatro Español *No hay burlas con el amor*, con poca fortuna:

Es de justicia consignar que el público no se ha entusiasmado ahora con Calderón. [...] Censuremos con toda franqueza el aparato escénico. Ni los trajes, ni las decoraciones, ni el juego de escena estuvieron a la altura debida [Caramanchel en *La correspondencia de España*, 19 de marzo de 1911].

Sin embargo, andando el tiempo algunos críticos empezaban a alzar sus voces contra esta tendencia arqueológica y también contra la preocupación excesiva por el buen decir, según hizo un periodista al referirse al estreno en 1922 de *La niña de Gómez Arias* a cargo de un reparto encabezado por Margarita Xirgu en el Teatro Español:

No son los personajes reflejo humano, sino exponentes de una fábula entretenida. [...] Nuestros actores carecen de individualidad frente al teatro clásico. No ponen afán creador en su interpretación. Parecen atentos, y no con fortuna, al ruido del verso [Manuel Pedroso en *El heraldo de Madrid*, 21 de septiembre de 1922].

Además de la Guerrero y Calvo hijo, otros actores de este primer cuarto de la centuria vieron en Calderón y los clásicos un prestigioso nicho de mercado con el que abrirse hueco dentro del competitivo campo del teatro. Esto hicieron Francisco Morano (1876-1933), Matilde Moreno (1874-1959), Francisco Fuentes (1872-1934), Manrique Gil (1876-1968), Emilio Portes y el más famoso de todos ellos, el catalán Enrique Borrás (1863-1957), secundado sucesivamente por las primeras actrices Rosario Pino (1871-1933), Carmen Cobeña (1869-1963) y finalmente por su paisana Margarita Xirgu (1888-1969)⁹, con quien estaría llamado a formar

⁹ Junto a Borrás protagonizó en el Teatro del Centro de Madrid *El alcalde de Zalamea* en 1919 y *La vida es sueño* en 1920. Al frente de su propia compañía estrenó *La niña de Gómez Arias* en el Español de Madrid en 1922.

una pareja artística fundamental para la renovación del panorama escénico desde el interior del propio sistema. El repertorio de todos ellos estaba compuesto sobre todo por textos escritos por autores españoles de renombre, principalmente de finales del XIX y principios del XX pero también del Romanticismo y el Barroco, y cuya fama debía de servir como reclamo publicitario para atraer al público más culto. En él no podían faltar *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*, las dos únicas piezas calderonianas que integraban el canon escénico del momento a excepción de algún otro título muy puntual (apenas una comedia de capa y espada –*No hay burlas con el amor*– y un par de dramas de honor conyugal –*A secreto agravio, secreta venganza*, *El médico de su honra*).

Representada a menudo según la refundición de López de Ayala que se había estrenado en 1865 (lo cual nos da una idea de la escasa evolución del arte escénico en su acercamiento a los clásicos), *El alcalde de Zalamea* fue la que con diferencia alcanzó más reposiciones, y este éxito podríamos relacionarlo con sus similitudes con una serie de textos contemporáneos que tienen como denominador común el escenario en que se desarrollan. Me refiero a los dramas rurales, un género que había nacido a finales del XIX de la mano del regionalismo naturalista de Feliu i Codina y Guimerà y que en castellano dará sus mejores frutos a lo largo del primer tercio de la centuria siguiente con *La malquerida* de Benavente, *Divinas palabras* y el ciclo de las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán y la trilogía trágica lorquiana que forman *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*¹⁰. El furor por el drama rural explicaría también el interés renovado por *Del rey abajo, ninguno* y la oportuna recuperación de *Fuenteovejuna*, que llevaba desde el siglo XVII sumida en el olvido más absoluto, junto a otras comedias de Lope de Vega; y prueba de la conexión que el público establecía entre los antecedentes barrocos del género y sus exponentes actuales es que a Borrás le acompañarían durante toda su carrera los dos personajes que más fama le dieron: el Pedro Crespo de Calderón y el Manelic de *Terra baixa*.

Pero la ambientación no es el único elemento que *El alcalde de Zalamea* comparte con los dramas rurales escritos durante la Restauración y la II República. Un tema común a las obras del Siglo de Oro y este primer siglo XX es el del honor. Sin embargo, el tratamiento del honor en *El alcalde de Zalamea* es muy distinto del que trazaba nuestro autor en sus dramas de uxoricidio, que solo de forma ocasional subieron a las tablas en este periodo. No obstante, teniendo en cuenta que en treinta años solo pudieron verse una reposición de *El médico de su honra* y otra de *A secreto agravio, secreta venganza*¹¹, no deja de resultar llamativo el encarnizamiento con que Valle-Inclán se ensañó sin ambages contra el «honor calderoniano» en *Martes de Carnaval*.

Merece la pena detenerse en este asunto. Es cierto que desde finales de la centuria anterior en el imaginario

colectivo se había extendido el tópico de asociar al dramaturgo madrileño con los celos, el adulterio y el crimen pasional (según aparece en *La Regenta*), y ya en 1890 Arniches había escrito un “juguete cómico-lírico” titulado *Calderón* por el apellido de su protagonista, Aniceto Calderón, que se ve envuelto en una disparatada historia de supuesta infidelidad. En esa misma clave de parodia de los dramas de honor hay que entender la novela *El curandero de su honra* de Ramón Pérez de Ayala (1926), y en el ámbito de la literatura dramática el esperpento de *Los cuernos de don Friolera* (1921-1925), donde para más señas aparece una vieja beata llamada doña Tadea Calderón. Obviamente, en Valle-Inclán encontramos una crítica directa a los valores simbólicos asociados al teatro del Siglo de Oro en la línea de la relectura del pasado imperial español que había realizado Unamuno, con el consiguiente cuestionamiento de la identidad nacional:

DON MANOLITO.– ¿Cree usted que no ha servido de nada don Quijote?

DON ESTRAFALARIO.– Ni don Quijote ni las guerras coloniales. ¿No le parece a usted ridícula esa literatura, jactanciosa como si hubiese pasado bajo los bigotes del Káiser?

DON MANOLITO.– Indudablemente, en la literatura aparecemos como unos bárbaros sanguinarios. Luego se nos trata, y se ve que somos unos borregos [Valle-Inclán 2002: 201].

Leyendo el prólogo de esta segunda pieza de la trilogía nos encontramos con la tópica comparación entre Shakespeare y Calderón [Pirraglia 2002: 10], y el *alter ego* del autor que es don Estrafalario concluye que:

La crueldad y el dogmatismo del drama español solamente se encuentra en la Biblia. La crueldad sespíriana es magnífica, porque es ciega, con la grandeza de las fuerzas naturales. Shakespeare es violento, pero no dogmático. La crueldad española tiene toda la bárbara liturgia de los autos de fe. Es fría y antipática. Nada más lejos de la furia ciega de los elementos que Torquemada: es una furia escolástica. Si nuestro teatro tuviese el temblor de las fiestas de toros, sería magnífico. Si hubiese sabido transportar esa violencia estética, sería un teatro heroico como la *Iliada*. A falta de eso, tiene toda la antipatía de los códigos, desde la Constitución a la gramática [Valle-Inclán 2002: 131].

Por boca de su personaje Valle atribuyó a Calderón todos los clichés de la Leyenda Negra, pero no sería muy descabellado pensar además que atacaba a nuestro dramaturgo no solo a partir del conocimiento directo de sus comedias, sino sobre todo mediatizado por las puestas en escena de las mismas que habría podido presenciar. Probablemente las formas estereotipadas de los monta-

¹⁰ Véase De Paco 1971-1972.

¹¹ *El médico de su honra* estuvo en el repertorio de Antonio Vico y del actor catalán Alfredo Moragas, y María Guerrero la representó en Madrid en 1905. *A secreto agravio, secreta venganza* se había visto en Barcelona 1891 en Barcelona interpretada por José Mata, y Francisco Fuentes la repuso en Madrid en 1912.

jes de su época basados en obras de Calderón, marcados por una convención muy particular a la hora de decir el verso y caracterizados por su falta de punto de vista crítico con respecto al material dramático, le harían preferir el *Otelo* shakespeariano a cualquiera de los dramas de nuestro teatro áureo.

Si analizamos *Martes de Carnaval* desde la óptica de la lucha de fuerzas en los campos literario y teatral, podemos deducir que la crítica a Calderón era en realidad una invectiva del autor implícito dirigida contra los agentes dominantes de ambos terrenos. En *Los cuernos de don Friolera* el barbero con quien doña Loreta le es infiel a su esposo cita explícitamente *El gran galeoto* de Echegaray (“‘El mundo me la da, pues yo la tomo’, como dice el eminente Echegaray” [Valle-Inclán 2002: 151]), y en el epílogo las acotaciones piden “una valla decorada con desgarrados carteles, postrer recuerdo de las ferias, cuando vino a llevarse los cuartos la María Guerrero” [Valle-Inclán 2002: 197], y el dramaturgo gallego añade a continuación títulos tardorrománticos del repertorio de la Guerrero para clarificar el blanco de sus ataques: “*El gran galeoto. La pasionaria. El nudo gordiano. La desequilibrada*”, obras del mismo Echegaray, de Eugenio Sellés y de Leopoldo Cano.

Don Ramón compuso a principios de los años veinte este alegato contra el teatro de su tiempo. Conviene recordar que para esa fecha había pasado de ser un prometedor agente del engranaje teatral a convertirse en un auténtico *outsider* del mundo del espectáculo [D’Ors 2012]. Y es que Valle, que en su juventud había sido actor a las órdenes de Emilio Thuillier y Carmen Cobeña y estaba casado con la actriz Josefina Blanco (contratada por María Guerrero y luego por Ricardo Calvo), fue asesor literario de la empresa de los Guerrero-Mendoza. De hecho, el poeta gallego refundió *Fuenteovejuna* en 1903 para doña María, a quien dedicó *Voces de gesta*, estrenada por ella misma en 1911, seguida de *La marquesa Rosalinda* el año siguiente. Cuando al poco tiempo Fernando Díaz de Mendoza eliminó *Voces de gesta* de su repertorio, Valle rompió relaciones con el matrimonio, y algo después la posibilidad de convertirse en un dramaturgo de éxito se desvaneció del todo desde el momento en que Galdós, a la sazón director del Teatro Español, rechazó representar *El embrujado* en 1913. Don Ramón, que ya había manifestado su actitud iconoclasta al adherirse a la protesta contra la concesión del Nobel a Echegaray, se enemistaba ahora con la mayoría de los agentes más influyentes del campo teatral y literario, y por tanto quedaba excluido del sistema de producción cultural. Con esta peculiar toma de posición, en la que su anticalderonismo radical adquiría tintes programáticos, Valle se automarginaba del gremio del espectáculo, pero esa actitud le hacía ganar posiciones dentro de un campo literario que empezaba a reclamar su autonomía

y quería ser ajeno a las leyes de la economía y la política. Esta estrategia enseguida le reportaría beneficios simbólicos, pues ya desde esa década de 1910, en que desistió de escribir para las compañías de su época, se le concedieron cargos en instituciones públicas como reconocimiento a su trayectoria artística¹².

Así pues, observamos que en este primer cuarto de siglo a Calderón se le representaba poco, pero con todo los espectáculos basados en sus textos gozaban del prestigio suficiente como para que los aspirantes a escalar puestos dentro del campo teatral lo identificasen con el inmovilismo artístico del mercado del ocio y con los gustos y los hábitos de consumo conservadores de la clase que constituía su público más adinerado: la burguesía, a la cual se le suponía un capital cultural que dada su posición social y económica la hubiera debido hacer permeable a las nuevas propuestas dramáticas. Pero nada más lejos de la realidad. Por eso, frente al posibilismo de los autores de la generación del 68, los noventayochistas creyeron que era improbable encontrar el impulso para la renovación de la escena en la tradición nacional, que también juzgaban influidos por la autoridad académica de Menéndez Pelayo y sus discípulos¹³, de manera que buscaron la salida a la crisis del teatro español en la dramaturgia extranjera.

De ahí que en *Clásicos y modernos* Azorín insistiese en que la obra de Calderón no resiste la comparación con los grandes autores del fin de siglo continental, ni por supuesto con Shakespeare:

¿Por qué diremos que no nos interesa lo más mínimo un drama de Calderón, y en cambio nos apasiona una tragedia de Ibsen o de D’Annunzio? [...] Nada más deleznable que nuestra clásica dramaturgia; cuando se representa por acaso alguna obra (después podada y aliñada) fingimos experimentar un vivo placer estético. En realidad, no experimentamos nada; si fuéramos sinceros, lo diríamos a voces. Si esa obra se representa bien, las decoraciones, los trajes, los adinículos escénicos nos interesarán un poco; tal vez el arcaísmo del lenguaje nos atraiga también. Pero eso es solo un momento y por un día; y eso es todo ello completamente ajeno al placer estético. ¿Cuántos espectadores tolerarían una serie –seis u ocho– de representaciones clásicas? Haced una prueba: coged una comedia clásica, modernizad el lenguaje y haced que los personajes vistan como nosotros; es decir, conservando la esencia de la obra; cambiadla hasta que desaparezca todo el arcaísmo de su forma. ¿Quién resistiría la representación de una obra tal? Sin embargo, salvo lo de los trajes, eso es, en fin de cuentas, lo que se hace con una obra de Shakespeare, que traducida del inglés a cualquiera otra lengua vemos representada en el lenguaje moderno [Azorín 1998: 1168-1169].

¹² En 1916 es nombrado profesor de Estética de las Bellas Artes en la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado, y más adelante la II República lo convierte en presidente del Ateneo Científico Literario y Artístico de Madrid (1931) y director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma (1933).

¹³ De *La vida es sueño* opina que se trata de “un embrión de obra maestra”, “un boceto de drama, un rudimento, soberbio, sí; mas, al cabo, un rudimento” [Azorín: 1998: 1182], y reformula lo que Menéndez Pelayo había dicho sobre la trama de Rosaura: “Junto a la fábula principal –que debió ser única–, Calderón, falto de vigor y de inspiración, ha tenido que tejer otra intriga –infantil y absurda– con objeto de rellenar lo que faltaba al drama” [Azorín: 1998: 1182].

Los juicios más duros de Azorín, sin embargo, no tienen que ver tanto con los propios textos como con su puesta en escena, pues de Calderón critica ante todo “el arcaísmo de su forma” en lo que se refiere al lenguaje pero sobre todo al resto de los signos escénicos que se empleaban a la hora de poner en pie sus comedias, ese regusto arqueológico al que ya nos hemos referido, con lo cual el antic Calderonismo de Azorín, al igual que el de Unamuno y otros intelectuales de su tiempo, formaba parte de un entramado estratégico de posicionamientos contra el *establishment* cultural de la Restauración.

Sin embargo, resulta llamativo que algunos de los defectos que el autor de *La voluntad* le censuró a Calderón, como sus alardes de teatralidad¹⁴, se considerasen en otras latitudes rasgos modernos que propiciaron su recuperación por parte de algunos artistas que buscaban nuevas vías expresivas más allá del Naturalismo. Así, en la Rusia presoviética, donde la corriente espiritualista alentaba en ese mismo momento el nacimiento del Simbolismo, como reacción contra el realismo psicológico de Stanislavski, se recuperaba el repertorio calderoniano más trascendental, con piezas como *La devoción de la cruz*, *El purgatorio de San Patricio*, *La vida es sueño* o *El príncipe constante* [Siliunas 2000: 183], en un movimiento de estilización contrario al costumbrismo que llevaba a los espectadores españoles a venerar *El alcalde de Zalamea* por encima del resto de su producción.

Entretanto, ciertos sectores minoritarios del campo de producción cultural español empezaron a hacerse eco de las innovaciones escénicas que se estaban aplicando en el extranjero, fundamentalmente en Francia, y, conscientes de que estos experimentos no tenían cabida dentro de nuestro sistema comercial, fundaron los primeros “teatros de arte” como pequeños espacios de creación artística al margen de la dictadura de la taquilla y del gusto acomodaticio de los espectadores españoles. Parecería que Calderón, por su condición de icono del teatro burgués más recalcitrante, no podía incluirse en estos ensayos de un primer campo del teatro realmente autónomo, y así fue, porque desde estas iniciativas se montaron textos de autores españoles y foráneos que discurrían por cauces muy distintos a los de la escena convencional. Con todo, uno de los iniciadores de la renovación teatral en España, el periodista Alejandro Miquis, en febrero de 1911 programó para la sesión inaugural de su Teatro de Arte madrileño *El desafío de Juan Rana* junto a una pieza del dramaturgo novel Emiliano Rodríguez Ángel y *Cuento de invierno* de Shakespeare traducido por Benavente; pero la elección del entremés, más acorde al tipo de formato de estas agrupaciones de presupuesto reducidísimo, nos indica también que el cambio había de llegar por la vía de un repertorio poco conocido que no estuviera contaminado por los viejos modos de hacer de los actores consagrados, y de ahí también que el reparto estuviera formado por estudiantes de declamación y no por profesionales.

Así las cosas, el resto de proyectos que apostaron por las nuevas formas ignoró por completo a Calderón. Por ejemplo, el Teatro de Arte de Gregorio Martínez Sierra –quien como gestor del Teatro Eslava (1917-1925) por primera vez en España se fijó el objetivo de compatibilizar la calidad artística con la viabilidad económica– trabajó sobre autores clásicos y modernos extranjeros (Shakespeare, Molière, Ibsen, Shaw, Pirandello, Maeterlinck...) y con textos de dramaturgos noveles españoles (Federico García Lorca, Jacinto Grau...). Aunque entre las escasas incursiones de su compañía en el repertorio áureo solo encontramos *La adúltera penitente*, una comedia olvidada de Moreto, Jerónimo de Cáncer y Matos Fragoso, conviene señalar que Martínez Sierra, conocedor de los teatros de arte de Paul Fort, Lugné-Pöe, Stanislavski y Meyerhold y de las teorías de Craig y Appia además de muy en contacto con la vanguardia teatral catalana, aglutinó a su alrededor a un grupo de creadores de distintas disciplinas (músicos como Falla o Turina, escenógrafos como Manuel Fontanals, Sigfrido Burmann y Rafael Barradas, dramaturgos como Lorca...) que en la década siguiente revolucionarían la puesta en escena de nuestros clásicos.

Pese a su importancia posterior en la dirección de espectáculos calderonianos, tampoco pudo verse ningún título de nuestro dramaturgo en las iniciativas experimentales del joven Cipriano Rivas Cherif (1891-1967), lo cual resulta lógico teniendo en cuenta que en todas estaba implicado su admirado y antic Calderoniano amigo Valle-Inclán. En la primera de ellas, el Teatro de la Escuela Nueva (1920-1921), de contenido pedagógico, sí incluyó piezas de Cervantes y Ramón de la Cruz, mientras que *El Cántaro Roto* (1926) se inauguró en el Círculo de Bellas Artes con la reposición de *Ligazón* del propio Valle y el estreno de *La comedia nueva o el café* de Moratín, con la intención de que la crítica y un público intelectual muy escogido trazaran un paralelismo entre el panorama teatral de finales del XVIII y el de principios del XX, equiparados por su anquilosamiento formal, su frivolidad y su degeneración artística hacia lo espectacular y/o intrascendente¹⁵, pero sin advertir quizá que la cotidianeidad del teatro comercial español de los años veinte hundía sus raíces en la herencia de la comedia de buenas costumbres neoclásica.

Por razones muy distintas, Adrià Gual (1872-1943), el verdadero pionero de los teatros de arte en España, tampoco prestó atención a Calderón desde la plataforma de su Teatre Íntim (1898-1908) ni en la Escola Catalana d’Art Dramàtic, que en la época dorada de la Mancomunidad de Cataluña, hasta el golpe de Estado de Primo de Rivera, promovió una cultura hecha en lengua autóctona¹⁶. Y es que en la Barcelona cosmopolita del Modernismo y el Noucentisme las esperanzas de aires nuevos en la escena se depositaron en la dramaturgia vernácula y en las traducciones al catalán de autores universales

¹⁴ “No tiene Calderón una manera original de ver la naturaleza; todo en él es puramente teatral, escénico” [Azorín 1998: 1174].

¹⁵ “Valle asumió para su *Cántaro Roto* la sátira de *El Café*, ya que la realidad dramática y social que planteaba la comedia del XVIII se parecía mucho a la de las primeras décadas del XX” [Angulo 2004: 202].

¹⁶ Aunque desde 1837 existían disciplinas vinculadas al arte dramático en el Conservatorio del Liceu, la primera institución para la formación teatral de Cataluña fue esta Escola Catalana d’Art Dramàtic, fundada en 1913 y que en 1927 se convirtió en el Institut del Teatre, nombre con el que ha llegado hasta la actualidad.

como Esquilo, Sófocles, Molière, Goethe, Shakespeare, Ibsen...

No obstante, la burguesía de la Ciudad Condal pronto se adhirió también a una nueva forma de espectáculo que, procedente de Francia, aún seguía considerándose un fenómeno eminentemente popular en el Madrid de los primeros veinte años del siglo. Me refiero a las proyecciones cinematográficas¹⁷. De hecho, Adrià Gual fue un entusiasta del cine y colaboró como director artístico de la productora Barcinógrafo S. A., con la cual rodó seis *films d'art* mudos¹⁸ entre los que destacó *El alcalde de Zalamea*, estrenado en 1914, y cuya elección, junto a otros clásicos literarios¹⁹, respondería a un deseo de ennoblecimiento del cine, que enseguida sería considerado “el séptimo arte” gracias a este acercamiento a otros lenguajes artísticos más distinguidos, lo cual le permitiría dirigirse a un público con más recursos económicos que el de las barracas proletarias y arrabaleras²⁰.

En definitiva, en el primer cuarto del siglo XX el teatro clásico, y con él el repertorio calderoniano, ya fuese en su formato escénico más habitual, ya fuese puesto en música o adaptado al cine, se pensó como un producto de consumo minoritario concebido para las clases altas (la burguesía y la aristocracia) que detentaban el poder político y económico en el régimen de la Restauración.

A estas alturas la lógica del capitalismo ya había calado por todo el país, al menos en las grandes ciudades, y desde hacía tiempo la dictadura de la taquilla se había impuesto dentro del campo de producción cultural. La oferta teatral respondía a la demanda de una masa de espectadores que iban al teatro a reírse y a entretenerse, y de ahí que entre el gran público triunfasen los espectáculos de variedades, divertidos, frívolos, intrascendentes y aderezados con música, bailes y un sinfín de recursos que relegaban lo literario a un segundo plano. Pero es

que en este momento incluso los espectadores más pudientes disfrutaban de este tipo de programación, que ya rebasaba el ámbito de los teatros populares y arrancaba aplausos en los teatros burgueses. Estos últimos, no obstante, aún se diferenciaban del resto por el precio de sus entradas y porque mantenían en cartel otro tipo de espectáculos más “serios” donde el texto dramático debía constituir el principal atractivo.

El teatro con voluntad literaria seguía gozando, pues, de un prestigio que le atraía a un selecto público, pero selecto no tanto por sus inquietudes culturales como por sus posibilidades económicas. Y a estos consumidores “distinguidos” es a quienes se dirigían los brillantes pero convencionales y repetitivos montajes de Calderón, siempre imbuidos de capital simbólico e identificados con una idea muy determinada de la nación española que, no obstante, había entrado en franca decadencia después del desastre del 98.

Esta crisis de identidad nacional se agudizó con la crisis del sistema de la Restauración y con la crisis del teatro, atrapado en el callejón sin salida de su dinámica comercial. Como respuesta a este triple conflicto identitario, político y cultural algunos artistas permeables a las últimas corrientes europeas de renovación escénica, con Valle-Inclán como figura más visible, imaginaron un campo teatral autónomo, no sometido a la dictadura de la taquilla, y un teatro experimental y por supuesto minoritario, dirigido a un público no necesariamente adinerado, pero sí culto en tanto que abierto a propuestas innovadoras. En este campo teatral Calderón tenía un difícil encaje porque, a pesar de que su presencia sobre las tablas era bastante reducida, la práctica escénica lo había convertido en el emblema del teatro patriótico y burgués más convencional.

Bibliografía

- Adillo Rufo, Sergio (2015): “El teatro de Calderón en la escena romántica española” en Frederick A. de Armas y Antonio Sánchez Jiménez (eds.), *Nuevas sonoras aves. Catorce estudios sobre Calderón de la Barca*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert: 127-146.
- (2017): *Catálogo de representaciones del teatro de Calderón en España (1715-2015)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- (2018): “Los autos sacramentales de Calderón y la renovación de la escena española”, *Janus*, nº 7: 166-190.
- (2019): *La resignificación de Calderón en la escena española reciente (1981-2018)*, Pontevedra, Academia del Hispanismo.
- Álvarez Barrientos, Joaquín (1995 a): “El teatro clásico español en el siglo XVIII” en Víctor García de la Concha (dir.), *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, vol. I, Madrid, Espasa Calpe: 312-328.
- (1995 b): “Revisando el teatro clásico español: la refundición de comedias en el siglo XIX” en Pérez-Bustamante Mourier, Ana Sofía; Romero Ferrer, Alberto, y Cantos Casenave, Marieta (eds.), *El siglo XIX... y la burguesía también se divierte*, El Puerto de Santa María, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María.

¹⁷ “A comienzos de la segunda década del siglo [XX], Barcelona, que contaba con unos 600.000 habitantes, tenía 139 salas de cine, muchas más que la actualidad. En la época, en cuanto al número de salas, estaba a la altura de Berlín y solo era superada por París y Nueva York” [González López 1997: 232-233].

¹⁸ “A finales de año la lista de películas presentada por la flamante editorial ascendía ya a seis, cuyos títulos eran los siguientes: *El alcalde de Zalamea*, de Calderón. *Misterio de dolor*, de Adrián Gual. *Fridolin*, de Schiller. *El calvario de un héroe*. *La Gitanilla*, de Cervantes, guión de Rafael Marquina. *Los cabellos blancos*, de Tolstoi. [...] De la citada lista de títulos, solamente dos películas lograron destacar, y estas fueron: *El alcalde de Zalamea*, cuyo director y protagonista fue Enrique Jiménez, secundado por la señorita Mestres y por los actores Joaquín Carrasco, Galcerán y Rosés, cuyo estreno en Madrid tuvo lugar el día 13 de diciembre de 1914 en el Gran Teatro y en el Cinema X, y *La Gitanilla*, interpretada por Elisa Beltrán, Gerardo Peña, James Davesa y Joaquín Carrasco, que eran a la sazón los tres galanes preferidos del cinema catalán” [Cabero 1949: 124].

¹⁹ La primera exhibición tuvo lugar en Gerona, y a continuación pudo verse en la Kursaal de la Rambla de Catalunya de Barcelona [Artís 1944: 75]. Hasta diciembre de ese mismo año no se proyectó en el Gran Teatro y en el Cinema X de Madrid.

²⁰ Algunos años después, en 1920, *Der Richter von Zalamea* sería la ópera prima del director alemán Ludwig Berger, que había trabajado como actor a las órdenes de Max Reinhardt.

- (2000): “Pedro Calderón de la Barca en los siglos XVIII y XIX. Fragmentos para la historia de una apropiación” en Luciano García Lorenzo (coord.), *Estado actual de los estudios calderonianos*, Kassel, Reichenberg: 279-324.
- (2004): “El Barroco en el debate dieciochesco sobre la identidad nacional” en Ignacio Arellano y Eduardo Godoy (eds.), *Temas del Barroco hispánico*, Pamplona, Universidad de Navarra-Iberoamericana Vervuert: 11-23.
- Angulo Egea, María (2004): “De Moratín a Valle-Inclán. Más de cien años de batalla teatral”, *Cuadernos dieciochistas*, nº 5: 189-202.
- Artís, Avelí (1944): *Adrià Gual i la seva obra*, México D.F., Col·lecció Catalònia.
- Azorín (1998): *Obras escogidas*, tomo II, Madrid, Espasa.
- Badenas i Rico, Miquel (1993): *El Paral·lel. Nacimiento, esplendor y declive de la popular y bullanguera avenida barcelonesa*, Barcelona, Amarantos.
- Bourdieu, Pierre (1988): *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.
- (1991): “Le champ littéraire”, *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, 89,1: 3-46.
- (1992): *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, París, Éditions du Seuil.
- (1994): *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, París, Éditions du Seuil.
- Cabero, J. A. (1949): *Historia de la cinematografía española*, Madrid, Gráficas Cinema.
- Caldera, Ermanno (1983): “Calderón desfigurado (Sobre las representaciones calderonianas en la época prerromántica)” en *Anales de la Literatura Española*, 2: 57-81.
- D'Ors Lois, Miguel (2012): “Un pájaro alicortado. Valle-Inclán frente al ‘sistema teatral’” en Miguel d'Ors, *De Grecia a Grecia*, Sevilla, Renacimiento: 129-185.
- Dougherty, Dru (1984): “Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20” en Robert Lima y Dru Dougherty, *Dos ensayos sobre teatro español de los años 20*, Murcia, Universidad de Murcia: 97-155.
- Durán, Manuel y Roberto González Echevarría (1976): *Calderón y la crítica, historia y antología*, Madrid, Gredos.
- García Santo-Tomás, Enrique (2000): *La creación del Fénix: recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.
- González López, Palmira (1997): “Pioneros y creadores del cine mudo catalán (1896-1914)” en Juan Carlos de la Madrid (coord.), *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*, Gijón, Ediciones Trea: 217-240.
- Huélamo Kosma, Julio (2003): “Transmisión y recepción del teatro” en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, vol. II, Madrid, Gredos: 2527-2574.
- Lama, Víctor de (2002): “El Calderón posible y el imposible en el prerromanticismo español” en J. Huerta Calvo, E. Peral Vega y H. Urzáiz (eds.), *Calderón en Europa. Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense*, Fráncfort, Vervuert-Iberoamericana: 61-78.
- Navarro González, Alberto (1984): *Calderón de la Barca: de lo trágico a lo grotesco*, Kassel, Reichenberg.
- Paco, Mariano de (1971-1972): “El drama rural en España”, *Anales de la Universidad de Murcia, Filosofía y Letras*, XXX, 1-2: 141-170.
- Pérez-Magallón, Jesús (2010): *Calderón: icono cultural e identitario del conservadurismo político*, Madrid, Cátedra.
- Pirraglia, Elvira (2002): *Valle-Inclán y su macrotexto literario*, México, Trilce.
- Sánchez Estevan, Ismael (1951): “En el centenario de Ruperto Chapí”, *La Vanguardia*, 25-III.
- Siliunas, Vidmantas (2000): “Calderón en Rusia y Unión Soviética en el siglo XX” en J. M Díez Borque y Andrés Peláez Martín (coords.), *Calderón en escena: siglo XX*, Madrid, Comunidad de Madrid: 181-189.
- Storm, Eric (1998): «El tercer centenario del *Don Quijote* y el nacionalismo español» en *Hispania*, nº 199: 625-654.
- Unamuno, Miguel de (2005): *En torno al casticismo*, ed. Jean-Claude Rabadé, Madrid, Cátedra.
- Valle-Inclán (2002): *Martes de Carnaval*, ed. de Jesús Rubio Jiménez, Madrid, Espasa.
- Vilches de Frutos, María Francisca, y Dougherty, Dru (1990): *La escena madrileña entre 1918 y 1926 (análisis y documentación)*, Madrid, Fundamentos.
- (1992): *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945)*, Madrid, Tabapress.
- (1997): *La escena madrileña entre 1926 y 1931 (un lustro de transición)*, Madrid, Fundamentos.