

Una recepción de ida y vuelta: Calderón de la Barca, san Juan de la Cruz y Pablo García Baena¹

Antonio Portela Lopa
Universidad de Burgos
aportela@ubu.es

Palabras clave:

Pablo García Baena. san Juan de la Cruz. Calderón de la Barca. Recepción. Grupo *Cántico*.

Resumen:

Este trabajo reconstruye una representación única que tuvo lugar el 23 de diciembre de 1942 en el Teatro Principal de Córdoba. Se trataba de la versión dramatizada, llevada a cabo por Pablo García Baena, de las principales obras poéticas de san Juan de la Cruz (*Noche oscura*, *Llama de amor viva*, *Cántico espiritual* y el poema «Un pastorcico solo está penado»). Estas páginas, documentadas con las palabras del poeta cordobés, describirán las soluciones textuales que tuvo que resolver, así como las novedades que introdujo para dotar de unidad a la heterogeneidad de los textos originales. La adaptación presenta interesantes cuestiones receptuales con respecto a la escenografía. Para desarrollarla, García Baena y Ginés Liébana (que se ocupó de los aspectos visuales), se inspiran en las representaciones vanguardistas alemanas de Calderón de la Barca.

A back and forth reception: Calderón de la Barca, san Juan de la Cruz y Pablo García Baena

Key Words:

Pablo García Baena. san Juan de la Cruz. Calderón de la Barca. Reception. *Cántico* group.

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación "FELICIDAD Y LITERATURA: EFICACIA SOCIAL DEL DISCURSO LITERARIO" (financiado por la Junta de Castilla y León, Programa I B, 2016), y del contrato "Investigación en literatura, cine y cultura contemporáneos y su relación con la tradición" con la Fundación Iberoamericana de las Industrias Culturales y Creativas y la Universidad de Burgos.

Abstract:

This paper reconstructs a single representation that took place on December 23th of 1942, at the Teatro Principal of Córdoba. It was the dramatized version, carried out by Pablo García Baena, of the main poetic works of Juan de la Cruz (*Dark Night*, *Living Flame of Love*, *Spiritual Canticle* and the poem «Un pastorcico solo está penado»). These pages, documented with the words of the Cordovan poet, will describe the textual solutions that he had to solve, as well as the novelties that he introduced to give unity to the heterogeneity of the original texts. The adaptation presents interesting receptive questions with respect to the scenography. To develop it, García Baena and Ginés Liébana (who dealt with the visual aspects), were inspired by the German avant-garde representations of Calderón de la Barca.

El 23 de diciembre de 1942, hace casi tres cuartos de siglo, se estrenó en el Gran Teatro de Córdoba una adaptación dramatizada de la obra poética de san Juan de la Cruz, que corrió a cargo de un joven de 21 años llamado Pablo García Baena.

Debemos prestar atención al año 1942. En ese contexto de posguerra la estética predominante es la oficial, pero dentro de ella hay intentos por dotar de elementos cosmopolitas a la cultura española que la entronque con Europa. Hay también la voluntad de encontrar continuidad con lo mejor de las estéticas inmediatamente anteriores a la Guerra. Por otro lado, es el día 23 de diciembre (víspera de la Navidad, más exactamente víspera de la víspera de la Navidad), y la representación se sitúa en el entorno mismo de las fiestas, que acentúan el carácter religioso de su texto. Ese carácter religioso era propio del texto en origen antes de ser dramático, pero también era inequívocamente literario. Se añade, además, el prestigio de ser un clásico indiscutido de nuestras letras. De modo que la conversión en pieza teatral refuerza las tres dimensiones originarias: obra religiosa, composición poética, clásico indiscutido. Aunque no era un clásico de nuestro teatro: allí estaba la audacia o la primera audacia de esta representación.

Hay que señalar que el propio autor de la adaptación teatral, Pablo García Baena, interpretó en la obra un papel protagónico (el del Entendimiento, uno de los personajes que se habían creado a partir del texto



de san Juan de la Cruz). El otro responsable de esta adaptación es Ginés Liébana, que se encargó de la escenografía y de toda la faceta plástica visual y lumínica de la representación. Probablemente también de la acústica.

Al «estreno» teatral asistieron las autoridades civiles y religiosas de la capital de la provincia de Córdoba en la época: alcalde, obispo, militares, priores de órdenes religiosas y autoridades académicas. Contó con un lleno de público, porque se insertaba en lo que ahora llamaríamos actividades culturales oficiales. Su éxito se expandió después de que cayera el telón, como acreditan las críticas.

Vista la acogida, podría haberse dado por inaugurada la feliz carrera de un nuevo dramaturgo, con la representación de la obra adaptada por todos los teatros de España. Sin embargo, nada de eso sucedió². Y los tres cuartos de siglo que han pasado nos confirman que su versión del *Cántico espiritual* no se ha convertido en uno de nuestros clásicos teatrales.

Habrà que esperar a la década siguiente, la de los 50, para ver a Pablo García Baena dirigiendo una revista fundamental para la poesía española, *Cántico*, en la que se integraban otros poetas (Juan Bernier, Ricardo Molina, Mario López), y otros artistas, concretamente dos pintores: Ginés Liébana (el escenógrafo de nuestra obra) y Miguel del Moral. Hoy sabemos que el nombre de aquella revista tenía su origen en la obra del santo, por lo que la relación entre las dos obras es estrecha³. A su vez, dos décadas más tarde, un colega nuestro, Guillermo Carnero, consagra académicamente al grupo de poetas y en una operación académica literaria de un éxito rara vez alcanzado

² «Hay un episodio que suele omitirse, una representación de 1946, recogido por Rafael Inglada en su catálogo de la exposición sobre *Cántico*. En agosto de ese año, a mediados, con motivo de la Asunción, a la que está dedicada la Catedral [de Córdoba]. En la Catedral se hizo una especie de verbena y dentro de ella una representación del *Hijo pródigo*. En 2016 han representado *Asesinato en la Catedral* de Eliot, con motivo del Corpus. Por supuesto no lo titularon así, sino *Sangre de los mártires*.» En aquella obra de 1946, Pablo García Baena no tuvo participación importante.

³ Se ha especulado con que el nombre podría haber partido de un homenaje a la obra de Jorge Guillén, pero el propio Pablo García Baena ha corroborado nuestra versión. En la obra misma del poeta cordobés existen huellas de la relación profunda con san Juan de la Cruz. Una de las más evidentes se halla en los juegos intertextuales directos, como sucede en el poema «Noche oscura», perteneciente al libro *Antes que el tiempo acabe* (1978), y cuyo epígrafe remite explícitamente al poeta de Fontiveros.



consigue con su tesina constituir a ese grupo de amigos en el grupo literario Cántico de Córdoba⁴. Ahora podemos ver que aquella representación del *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz tenía muchos ingredientes de la estética de aquellos poetas y artistas.

Convertido en un poeta de éxito, maestro de varias promociones de poetas, García Baena recibirá otra década más tarde, en los 80, el premio Príncipe de Asturias de las Letras. Y 25 años después los premios Reina Sofía de Poesía Iberoamericana y García Lorca, que lo proponen como candidato a ser uno de nuestros clásicos.

¿Qué sucede con aquella representación, excepcional en todos los órdenes? Queda reducida en la historia de nuestras letras y en la biografía oficial de García Baena a tres mínimas referencias:

1. Suele figurar en las primeras líneas de sus biografías literarias, de manera anecdótica, pero no ha recibido mayor atención ni en su biografía ni en la historia del Grupo Cántico.
2. En su bibliografía la obra queda clasificada fuera de la poesía, en el apartado de la prosa⁵.
3. Una fotografía famosa en la que se ve al joven autor y actor, un poco al modo de Shakespeare o al de otros dramaturgos actores, espada en mano, representando, como siempre indican los pies de foto, el papel del Entendimiento⁶.

Merece la pena profundizar en aquel momento que, sin duda, forma parte de la historia de nuestro teatro. En general, tanto García Baena como el grupo Cántico presentan en la posguerra dos características que lo hacían interesante: vinculación con el Siglo de Oro y europeísmo cosmopolita. La

⁴ Aquella tesina, el estudio que despertó definitivamente el interés académico por la poesía de aquel grupo de creadores, ha sido recientemente reeditada en una edición aumentada: Carnero, G., *El grupo «Cántico» de Córdoba: un episodio clave de la historia de la poesía española de postguerra*. Madrid, Visor libros 2009.

⁵ Así sucede en la bibliografía de la que me encargué yo mismo en la edición de su poesía para el premio Reina Sofía.

⁶ En realidad, la foto de la espada es posterior a la función. Unos días después en el convento de los Carmelitas se hizo una foto a cada uno de los actores para tener un recuerdo. Hay, por tanto, otra de Ginés Liébana vestido de pastor.



cuestión era si lo que se daba en su poesía (o en la pintura de Liébana) se había dado en aquella obra teatral. La conexión aurisecular era evidente. Faltaba explorar el europeísmo. Para esclarecer este punto, el autor me ha concedido varias entrevistas y ha puesto a mi disposición su archivo personal. Después de rastrear también algunas bibliotecas, hemerotecas y archivos, el resultado se halla en las siguientes páginas. Como se verá, hay una doble conexión con el Siglo de Oro y con el teatro europeo que merece la pena dar a conocer. Para recuperar aquel momento de la historia de nuestro teatro y del europeo no hay un foro mejor que este número de la presente revista.

En principio aquella representación fulgurante quedó en el olvido porque la carrera de su autor fue después exclusivamente la de poeta (y la de Liébana, la de pintor). A los estudiosos de la poesía no les interesó, porque era teatro. A los especialistas en teatro, tampoco, porque era la obra (parecía poco más que una escenificación) de un poeta. Mejor dicho, de dos poetas: García Baena y san Juan de la Cruz. Dos poetas, además, sin obra dramática. Quedó como una excepción. Aun así habría resultado interesante, pero le afectaron dos paradojas. La primera, que «el libreto se había perdido», según palabras del propio autor. La segunda radicaba en que fuese un autor del Siglo de Oro de sobra conocido por todo el mundo. Ese factor impidió que se custodiase debidamente el texto con el que trabajaron los actores.

Sin embargo, ese libreto de García Baena llevaba aparejada una interesante labor creativa. Veamos sus principales motivos:

En primer lugar, porque él puso un extenso prólogo en verso, con formato de romance, de su propia mano (un poco a la manera de las obras antiguas de Plauto, de Terencio o de producciones del Renacimiento y del Barroco en las que el poeta presentaba el nuevo texto), compuesto de varios prólogos para distintos momentos. El romance es una forma usada por san Juan de la Cruz. Con ella, por ejemplo, presenta o comenta el evangelio, así que sería una imitación coherente con la estética del imitado.

A) Convirtió en texto dramático lo que era estrictamente lírico.

Entendemos, en este caso, que poético vale para dramático y para



lírico. La cuestión es que presenta en público lo que era íntimo, y organiza teatralmente la obra de san Juan de la Cruz.

- B) De san Juan de la Cruz se presentaron cuatro textos: *La noche oscura*, el *Cántico espiritual* y la *Llama de amor viva*, además el casi-soneto «Un pastorcico solo está penado» (que a su vez era una traslación «a lo divino» de un poema amoroso y quedó intercalado dentro de una de las otras). La articulación de tres obras mayores en una sola pieza teatral dará lugar a un nuevo texto, en una operación parecida al centón, en la que los textos originarios, incluso sin haber sido tocados ni manipulados, pasan a adquirir una nueva dimensión discursiva. La trimembración facilitaría el cumplimiento de los tres actos esperables en una obra de línea clásica.
- C) Además de eso, García Baena tuvo en cuenta los *Comentarios* en prosa del propio san Juan de la Cruz en esa conversión a texto dramático.
- D) La escenografía, fundamental para la conversión en pieza teatral, con repercusiones en todos los órdenes de lo dramático. Ahí es donde García Baena hace su declaración esencial: «los figurines y el aparato eran muy de la época. Tomamos la inspiración de Alemania del período anterior a Hitler, donde se representaba a Calderón, *La vida es sueño*, como teatro fantástico». También señala «en la España de posguerra se representaban autos sacramentales en los atrios de las catedrales, pero nosotros preferimos el espacio de un gran teatro». Se descarta por varias razones el formato estricto de un auto sacramental, para aproximarse a un drama calderoniano con formato vanguardista europeo.

Nos encontramos con una originalísima cuestión que en teoría literaria pertenece a la estética de la recepción, pero que tiene la particularidad de discurrir en una vía de doble sentido: de ida y vuelta. ¿Cuál había sido la



recepción de Calderón en Alemania en los años 20? ¿Cómo era la recepción en España de esa recepción alemana de Calderón? Esta especie de pleamar, de reflujo, tendrá muchas consecuencias estéticas.

Calderón en Alemania

La recepción de Calderón en Alemania es uno de los acontecimientos de la cultura europea, no solo alemana o española. Puede hablarse de «un verdadero culto calderoniano en Alemania» [Wilhelm, 1956: 49]. Resumiendo, en la época de nuestro autor cordobés, Wilhelm expuso que en los últimos ciento cincuenta años la recepción calderoniana en Alemania había pasado por cuatro fases (en las representaciones y en la crítica teórica):

1. Toma de contacto: fines del siglo XVIII.
2. Apoteosis romántica: comienzos del siglo XIX⁷.
3. Exploración positivista: siglo XIX.
4. Revaloración comprensiva de la época actual [Wilhelm, 1956: 56].

Sullivan comparte la opinión de que Calderón ha tenido una recepción continua en el país germano, porque «los alemanes han intuido a través de los siglos el verdadero genio del dramaturgo español» [1998: 431]. ¿En qué consiste esa revalorización comprensiva a principios del XX? Antes del capital ensayo de Sullivan, la época que nos interesa había sido bien sintetizada por Wilhelm:

desde 1920 hasta 1930 (...) [se origina] un calderonismo nuevo que se desarrolla en otra forma y que tiene, por lo general, un carácter distinto al romántico. Se pudieran decir varias razones para explicar este retomo a Calderón. En primer lugar, la aversión al positivismo y naturalismo, que se manifiesta en las corrientes literarias del simbolismo, neorromanticismo,

⁷ Wilhelm: «Lope de Vega y Calderón, dos glorias del Siglo de Oro, representan dos aspectos principales no solo del drama español, sino también del genio hispánico. No ha de extrañar que la intelectualidad alemana, que desde la época de Herder y del romanticismo se dedica al estudio de las cosas de España, se haya ocupado mucho de estos dos poetas. En la crítica, la valoración y la comprensión que Lope y Calderón han encontrado en los últimos ciento cincuenta años en Alemania se reflejan tanto las características de la personalidad y de la obra de ambos poetas españoles como las fases consecutivas de la evolución intelectual y literaria de nuestro país.» [1956: 47].



etc., con su predilección por la fantasía, el sueño, la intuición, lo sobrenatural, lo esencial. En el teatro se hace notar la tendencia hacia el drama de ideas, hacia el drama simbólico y metafísico [...], lo que implica la rehabilitación de lo religioso, particularmente del culto católico y de la filosofía medieval [1956: 53].

Por otro lado, Wilhelm resalta la capacidad de la obra de Calderón para ajustarse a los parámetros de la creación contemporánea:

Otro motivo importante para el renacimiento calderoniano son las aspiraciones de la literatura moderna hacia lo que llamamos en alemán *Gesamtkunstwerk*; es decir, obra de arte universal, que abarca la poesía, la música y la escenificación. Precisamente en este afán se presenta el teatro barroco español, sobre todo Calderón, como la más acabada realización del *Gesamtkunstwerk*. Se comprende, pues, que las investigaciones sobre los problemas del barroco artístico, literario, lingüístico, hayan logrado, por el año de 1930, un adelanto considerable. [1956: 53]

La representación que García Baena llevaría a cabo bebía directamente, como veremos, de esa conexión que se estableció en Alemania entre el teatro barroco español y las vanguardias alemanas. Wilhelm, nuevamente, afirma que «Se reconocen en esta época, como características peculiares del barroco español, el vivo interés por el teatro, la mezcla de vida y sueño, la fusión de vida y espectáculo y la unión de fuerzas terrestres y celestes que dominan la comedia del siglo XVII» [Wilhelm, 1956: 53].

Recepción en España: Pablo García Baena

No estamos hablando de una obra que traducía o retraducía otra, ni de una traducción o una recreación de Calderón, puesto que los textos de Calderón traducidos al alemán permanecen intactos y los textos de san Juan de la Cruz, en principio, también. Se trata de relacionar, de un modo de representar, de dramatizar y de poner en escena un texto del Siglo de Oro con modos vanguardistas en todos los órdenes, siguiendo los patrones más avanzados del teatro europeo de principios del 20. García Baena ha declarado explícitamente al respecto: «teníamos la idea de los autos sacramentales y los



dramas de Calderón. Algo muy distinto de *La Barraca* de Lorca, pero no más atrasado sino más adelantado, precisamente por venir de Alemania y del teatro europeo»⁸.

Por tanto, la cuestión no es cuál era la situación o el éxito del teatro de Calderón en Alemania en los años 20 y 30, sino cómo veía ese éxito un joven poeta español de 20 años que en 1942 no había ido a Alemania y que no se dedicaba a la erudición ni a la crítica, sino a la creación de una obra inspirada en ese éxito. No había tampoco nada similar al NODO que mostrara imágenes en los cines de la actualidad cultural⁹. ¿Cuáles fueron, entonces, sus referencias?

Calderón, *La vida es sueño...* Lo de Alemania era una referencia lejana, tampoco teníamos documentos. Era algo que sabíamos. Teníamos noticia de todo eso por *Blancos y Negros* de antes de la guerra. En el 42, la guerra estaba recién terminada. Había una escasez cultural enorme. Y estaba también la guerra europea. No estaba Alemania para Calderón. Recordábamos haberlo visto, una cosa muy vaga. Puede que viéramos algo en *Blanco y Negro*, y en *La Esfera* y otros periódicos.

La familiaridad de García Baena con esta revista se muestra en el plural con que la denomina: «*Blancos y Negros*». Descarta cualquier investigación por su parte. Podría decirse que fue más bien una inspiración asentada en el recuerdo y en algunas imágenes. Es algo que aquel grupo tenía vivo. No se pusieron a buscar *ex profeso*, sino que trabajaron con lo que permanecía en su memoria. El resumen que ofrece Pablo es estremecedor porque dibuja el desolador panorama cultural de aquella época: «No investigamos en ese momento, porque no habríamos encontrado». Recuerda, no obstante, que circulaba cierto aire dramático en torno a la producción sacra calderoniana que pudo alentar la dramatización de san Juan de la Cruz. Por un lado, recuerda el poeta que «estaban en España los autos sacramentales

⁸ Es el caso del teatro austríaco. Hugo von Hofmannsthal adaptó algunas obras de Calderón, por ejemplo. Neumeister [2000] hace un interesante recorrido de la acogida de Calderón en tierras germanófonas.

⁹ Tampoco sabía alemán ni se había incorporado a su grupo el poeta Julio Aumente Martínez-Rücker, que, aunque en aquel momento no sabía alemán, sí lo sabrá después.



con un director, famoso ya entonces, José Tamayo». Por el otro, el régimen también tuvo su interés calderoniano, porque «además, no éramos los únicos. Falange representaba los autos sacramentales de Calderón».

Eso sí, «las representaciones en Alemania eran en teatros» y, a pesar de la fuerte influencia de la cultura religiosa en el momento, quisieron hacer algo en un teatro, algo que «no tenía nada que ver con lo que se hacía en las iglesias. No, no, no. Toda la obra de san Juan es un lujo». La elección del espacio de representación fue definitiva: «un gran escenario como es del Gran Teatro de Córdoba, que tiene mucho fondo, ahí, se podían hacer cosas de tipo casi milagrosas».

Hay otra referencia visual que el poeta da como segura. Él recordaba haber estudiado y leído la *Historia del Arte* de Pijoan durante su bachillerato y sus estudios en la Escuela de Artes. «Yo estoy seguro de que en el tomo tercero de esa *Historia del Arte*, que trata de las representaciones en Alemania, viene una foto de eso». Es el momento estético que llega con cierto retraso a España e impactará con mayor retraso en la escena.

Escenografía: la teoría de Pijoan

Amplíemos esa imagen que el autor conserva intacta en su retina después de ocho décadas. La *Historia del Arte* de Pijoan había sido publicada en Barcelona por Salvat en tres volúmenes. El tercero es de 1925. Pablo García Baena había nacido en 1921. Recuerda haber leído el libro incluso durante su infancia, porque era un manual que empleaba su hermano mayor, que fue aparejador. Forma parte, pues, del imaginario más profundo y asentado del autor desde niño. Forma parte de sus sueños.

La *Historia del arte* de Pijoan era una historia universal del arte, desde sus orígenes hasta las vanguardias más avanzadas, y es el germen de la célebre *Summa Artis*. En efecto, en la penúltima página del tercer volumen, está la referencia literaria y visual que el poeta recordaba nítidamente:



Debiéramos también mencionar las grandes novedades en el campo de la escenografía. Arrinconadas las antiguas decoraciones que trataban de dar una falsificación de la naturaleza, el escenario se ha ennoblecido con sensaciones de luz y forma ideales, entre las que se mueven maravillosamente los personajes. Lo característico del escenario moderno es que no pretende, ni por asomo, darnos la representación de un interior o de un paisaje tal como aparecen en la realidad. La decoración de la escena, más bien que un paisaje real, refleja un estado de ánimo, la sensación general del drama o de la acción que se representa en el teatro. [Pijoan, 1916: 544]

La prosa de Pijoan, tan cercana a la literatura, exponía las características de los nuevos modos artísticos y su reflejo en la escena como recurso de psicologismo aplicado a los cambios de los personajes:

El propósito de estos escenógrafos modernos no puede ser más laudable. La pintura naturalista de bambalinas y decoraciones producía un efecto de realidad intensa que se divorciaba de la letra del drama. Ahora los escenógrafos no pretenden más que acentuar, con colores, luces y formas, el mismo sentimiento que agita los personajes. La luz juega un papel más importante que el color de los telones. Los efectos se producen con elementos sencillísimos: son grandes masas de luz y sombras entre las que se mueven los actores, envueltos en una pasión que hasta transforma la naturaleza. Nadie podrá negar lo razonable de esta revolución del escenario moderno, porque producir la naturaleza en el teatro era un propósito infantil. La grandiosidad de la naturaleza no tolera imitaciones de papel y telas pintadas. Los más grandes escenarios, aunque amontonaran árboles y montañas gigantescas, resultaban siempre teatrales. [Pijoan, 1916: 544]

Los párrafos anteriores y posteriores enriquecen la visión de la nueva escena, que influirá en la representación del *Cántico espiritual*: «una nueva forma de arte moderno es el baile o *ballet* ruso que combina la música con el color y el movimiento». Desde un punto de vista filológico, basta un dato para hacernos una idea de la recepción en España de esas artes escénicas de vanguardia: la palabra *ballet* está todavía en cursiva. Pijoan continúa: «los efectos conseguidos han sido muy superiores a lo que podía esperarse. El principio capital del *ballet* ruso es hacer mover el color según un ritmo de orquesta. Los danzantes son manchas de luz y sombras que se intercalan, resisten y confunden según lo va exigiendo la música. En verdad el *ballet* ruso es música ilustrada por el color y así apenas puede tener cabida en las páginas de este libro, pero los grandes pintores ultramodernos han ayudado a su



creación con tanto interés que no hemos podido prescindir de recordarlo» [Pijoan, 1916: 544].

La recepción del impacto alemán de Calderón

En un *Blanco y Negro* de 1928, lo cual coincide exactamente con el recuerdo de García Baena, hallamos un artículo titulado «Calderón en Alemania» con el encabezamiento de «Teatro clásico» firmado por Juan López Núñez en el que una vez más se describe el éxito durante siglo y medio de Calderón en Alemania y en Austria, aunque «donde le han honrado y glorificado más es en Alemania» [1928, 93]. Eso «coincidía con el eclipse del mismo autor en nuestro teatro», cuya consideración en nuestras letras ha sido fuente de constantes olvidos y rescates, apologías y ataques. El crítico llama la atención sobre esta paradoja y reivindica que en los teatros nacionales se represente a los autores clásicos españoles Calderón y Lope, para que no caigan en el olvido. Los aplausos del público, de la crítica y de los historiadores alemanes llegarán a tal punto que tras el estreno en 1815 en Berlín de *La vida sueño* «se puso tan de relieve el nombre de Calderón que era de mal gusto entre las gentes de letras no ocuparse de aquel drama».

Pero podemos remontarnos unos años más. En 1925 (en una visita a España, eso sí) Pirandello había situado el teatro clásico español por encima de Shakespeare y del teatro griego¹⁰. La noticia, a medio camino entre la crónica y el artículo de opinión, se publicó en *El iris* del 28 de febrero de 1925. Alude a la paradoja de que una compañía alemana está representando en Madrid a Calderón «expresamente para darnos a conocer, a nosotros los españoles, la riqueza literaria de nuestro Calderón. ¡Qué vergüenza! La compañía extranjera dio varias representaciones de *Los misterios de la misa* siendo muy aplaudida». No está de más mencionar que el artículo se titula

¹⁰ «Hace pocas semanas visitó Barcelona Pirandello, el famoso dramaturgo italiano y habló, como es natural, del teatro español, y... Refiriéndose al teatro clásico español, después de manifestar su admiración, no titubeó en sobreponerlo a la aplaudida producción literaria de Shakespeare y a la misma tragedia helénica» [1925: 1].



Reflexionemos y empezaba meditando sobre las palabras de Cristo «*Nemo propheta in patria sua*».¹¹

En 1929, *ABC*¹² ofrecía la siguiente crítica en sus páginas teatrales:

en los escenarios de la capital alemana, el movimiento teatral moderno y todas las audacias de expresión y presentación escénica son compatibles con las obras más insignes y universales de los clásicos. Calderón de la Barca, Lope de Vega, Shakespeare y Molière son allí populares. [1929, 9]

Menciona a continuación el éxito berlinés de Esquilo. Noticias como esta son las que pudieron construir el imaginario teatral adolescente y juvenil de García Baena. Estamos, como se ve, mucho antes del franquismo. García Baena recuerda haber visto esas noticias en aquellos *Blancos y Negros* antiguos que había en su casa.

Más adelante, en 1934, hay otra referencia que da testimonio de un ambiente de época que supera las décadas y los cambios de régimen político (ahora estamos en un momento crítico para la República). Citamos las frases esenciales. En primer lugar, el título: «Calderón de la Barca, comediógrafo... De vanguardia». El dato que aporta es esclarecedor: «Don Pedro Calderón de la Barca fue, durante siglo y medio, el autor teatral más leído en Alemania. Los germanos tras analizar con minuciosidad llevada al vocablo mínimo la altura de las concepciones espirituales del insigne español declararon que era superior a Shakespeare»¹³. La acogida vanguardista de la obra de Calderón es notoria incluso más al norte de Europa:

Hace pocos días estrenaron (?) en Estocolmo la comedia calderoniana *Casa con dos puertas mala es de guardar*. La crítica sueca afirma que Calderón

¹¹ El anónimo autor comparte su indignación con algún informante más: «Lo mismo asegura una señorita alemana que, enamorada de las obras del eminente Calderón de la Barca, en otro tiempo tan populares en España, recorre las principales ciudades de Alemania poniendo en escena las mejores comedias del insigne autor español. Dicha señorita vino hace poco a Madrid, donde permaneció unas semanas, con una compañía alemana de aficionados» [1925: 1].

¹² «Edipo en Berlín», *ABC*, 7/3/1929, 9.

¹³ Inicia aquí el articulista una comparación entre Calderón y Shakespeare reconociendo la superioridad de Shakespeare, pero también que su obra avejentaba mientras la de Calderón estaba de plena actualidad en ese primer tercio del siglo XX: «Shakespeare no envejece porque es inmortal, pero comienza a carecer de lozanía. Calderón, aún con obras inferiores a las preindicadas sigue firme en las rutas humanas», *ABC*, 10/11/1934, 5.



es un comediógrafo de vanguardia. Es decir que el insigne español remontó los tiempos hasta parecer, tras cuatro siglos, no solo actual, sino superador de la época en que se conoce su obra¹⁴.

Como se ve, Calderón, tanto sus comedias como en sus dramas y en sus autos es visto como un autor de actualidad. La condición de vanguardia de Calderón se asocia a lo literario propio de esos movimientos, y encuentra su equivalencia pictórica en los decorados de vanguardia que se diseñaban para las representaciones de Berlín o Estocolmo, como atestigua la *Historia del Arte* de Pijoan.

La representación: escenografía

Reconstruyamos aquella dramatización sumando los recuerdos del poeta y los datos de su archivo, que incluyen el programa de mano y la crítica en la prensa. La representación se inscribió en los «Actos culturales organizados por la Secretaría de Educación Popular y la Comunidad de Carmelitas Descalzos». El drama estaba dividido en tres partes.

La primera correspondía a *Noche oscura*. Primero, comenta Pablo García Baena, «un juglar salía a telón corrido, no había todavía escena. Recitaba el prólogo». Después el Alma cantó la *Noche Oscura*.

La segunda parte la ocupaba el *Cántico Espiritual*. Apareció de nuevo el Juglar, presentando el Alba Mística. A continuación, dice el poeta, «se presentó aparatosamente la Naturaleza», un «cuadro vivo» o «cuadro plástico representado por el Prado, la Fuente, la Flor y los Pastores». San Juan nombra solo a las Criaturas y al Alma, pero García Baena, como se ve, desarrolló cada uno de esos conceptos:

¹⁴ La obra revalorizada del dramaturgo despierta en el articulista ánimos exaltados: «Hemos releído la comedia calderoniana. Tras años de haber puesto en ella la mirada y el entendimiento nos ha parecido joven y con perduraciones de imperecedera. ¡Qué comentar, pues, de sus autos y de sus dramas, que recibieron al nacer bautismos de eternos!».



estaban la Fuente, el Pastor (interpretado por el Ginés Liébana, el pintor figurinista¹⁵), la Pastora, el Girasol... El Girasol estaba moviendo la cintura todo el rato, sin pronunciar una palabra. Miraba al sol a cada paso. La Fuente tampoco hablaba. El Alma era una chica muy guapa muy rubia, delgada, se llamaba Lolín de la Colina. Se acercaba la Fuente para mirarse 'en esos tus semblantes plateados'.

El alma requirió a las Criaturas la presencia del Amado. La respuesta fue el *Canto de las criaturas* que se confesaron meros destellos de la belleza del Amado. Y una nueva intervención del Juglar, cuyo romance fue «diáfano». Se encontraron después el Alma con el Esposo, para dejar paso a una singular lucha entre las potencias del alma y sus enemigos. Las potencias del alma eran tres (Memoria, Entendimiento y Voluntad). Sus enemigos, otros tres, los apetitos sensitivos (Vanidad, Fantasía y Sensualidad). El combate definitivo se dio entre el Entendimiento, representado por el propio García Baena y la Sensualidad, a la que derrotó con la espada, aunque no se llegó al enfrentamiento físico¹⁶. Aquí siguió García Baena el catecismo del Padre Ripalda, aunque «el nombre de la Sensualidad encubría la Lujuria, que no se nombró por razones de la época»¹⁷. Un nuevo coloquio entre los esposos (Cristo y el alma) estuvo precedido y seguido por «la Voz invisible del Espíritu Santo» y los Coros de los ángeles «que saltan en escena». La Tercera Parte fue *Llama de Amor viva*.

Tras una nueva intervención del juglar, que anunció la apoteosis mística del Poema tornó de nuevo a escena «la Naturaleza entera», los vicios quedan como escabel del alma, y las potencias nimbaron el cuadro simbólico. Hubo un nuevo coloquio del alma con el Esposo (Cristo) y se oyó otra vez la Voz del Espíritu. La obra se cerró con una Apoteosis, escenificada mediante

¹⁵ «Liébana estaba vestido de pastor, exactamente adaptado a lo que dice el texto». Aparece nombrado como decorador y figurinista, pero en ningún lugar se le nombra como actor.

¹⁶ El director es Pablo García Baena. El actor es también él, pero, para no repetir el nombre, aparece como Pablo Gracia.

¹⁷ El poeta aporta un dato importante: «Tanto la lujuria como la gula eran más bien gorditas».



el ascenso por una escala, cuyo misticismo no excluía que formalmente se apoyara en la escena análoga del Tenorio¹⁸.

Además de las distintas voces, hubo al menos tres momentos que incorporaron la música. «La interpretaba un Carmelita, el padre Eliseo, organista que, en el momento en que el alma cae en éxtasis tocó acompañado por el coro la canción de Santa Teresa “Véante mis ojos”». La tercera parte se cerraba con el motete «*O quam suavis es*», tomado de la liturgia. La teatralidad barroca se llevó al máximo:

Pegada al teatro, separada por una calle está la iglesia de San Hipólito. Como ya tenían campanas eléctricas en el año 42, fue muy fácil avisar de que tocaran al final cuando suben la escala el amado y la amada, un poco como en el Tenorio, el amado lleva a la amada hasta la gloria. Los sonidos fueron apoteósicos¹⁹.

Como se ve, actuaron la creatividad de Liébana para la imagen y la de García Baena para el texto. Ambos desplegaron el potencial del texto de san Juan. «La magia de san Juan estaba en los figurines y en la decoración. Por un lado lo alemán, por otro el diseño de Liébana», afirma García Baena, que concluye: «los figurines con el diseño de Liébana, mejor dicho, con la fantasía de Liébana, que era como lo llamábamos entonces, eran verdaderamente preciosos. Por ejemplo, la Fuente era una chica vestida con telas de plata, en realidad jirones de plata sobre un vestido azul. Hay que tener en cuenta que la obra presentaba a todos los seres que hablan en el *Cántico espiritual*».

Y aquí llegamos al aspecto material, no menos importante que el formal en la cuestión teatral y que nos depara alguna sorpresa. Por un lado García Baena recuerda: «No se escatimó gasto ninguno en aquella España tan pobre»²⁰. Pero, obviamente, eso no bastaba. Hubo un golpe de fortuna que permitió hacerlo todo como en el mejor teatro europeo, como en el Berlín o

¹⁸ En algún punto anterior se insertó el poema del Pastorcico, que García Baena recuerda perfectamente como parte de la obra, aunque en el programa no se detalla.

¹⁹ Declaraciones de Pablo García Baena para este trabajo.

²⁰ Para llevar a escena aquella suntuosidad «fue fundamental el apoyo de los Carmelitas descalzos y de la jefatura de Falange».



el Estocolmo de los años 20, donde Calderón era un autor de Vanguardia. Encontraron que una de las tiendas de textiles de Córdoba, Castany, conservaba telas de calidad de antes de la guerra, es decir, exactamente del período artístico de referencia:

Las tiendas de tejidos, de alimentos, de todo, eran de una extrema pobreza en ese momento. No había nada. Había una especie de lonas que se hacían en Priego de Córdoba. Pero hasta que no se tranquiliza todo un poco, hasta que no se volvió a fabricar y volvieron los textiles, no había nada.

Pero en Castany estaban

las telas que habían resistido y nadie había comprado desde antes de la guerra. Fue un hallazgo encontrar una tienda como esta que venía desde finales del XIX con un lujo de telas increíble. Eso nos ayudó mucho. Si no, hubiera sido imposible, hubiéramos tenido que ponerle túnicas lisas a todo.

Su evocación es fascinante: «De pronto un señor que te abre una pieza de tela con tisú y pájaros y dibujos, mezclados los colores, aquello era casi un tesoro en medio de la humildad y pobreza de la época»²¹. El autor detalla que «sin eso, todo hubiera sido mucho más tosco». La parte material de las telas ricas de Castany anticipaba la fiesta escénica, aunque faltaba el diseño de Liébana, como acabado formal.

La prensa se hizo eco de modo muy elogioso. En el diario *Córdoba* se publicó un artículo anterior al estreno, firmado por Medina González, quien no pudo asistir al ensayo, pero habló con García-Gil que era el director de escena²². Y más tarde escribe una crítica del estreno. El titular del primer artículo lo glosa como «teatro simbólico» y expone detalladamente sus «valores plásticos y mímicos». El segundo lo glosa así: «en un contorno armonioso se destaca el escenario sintético. Lo simple impone su calidad con

²¹ «Los dueños eran muy amables, uno de ellos fue alcalde de Córdoba, eran catalanes. Castany debió de fundarse como en 1890, la tienda tenía todavía aquel encanto. Tenía un azulejo con san Rafael...»

²² Gabriel García-Gil era periodista en el diario *Córdoba*. Aunque su periódico lo calificaba de director de escena, en realidad su trabajo se limitó al de «relaciones públicas con las autoridades civiles y religiosas y con la prensa», según García Baena.



esa conmovedora belleza que vive en la sencillez». Son exactamente los mismos términos que habíamos visto atribuidos al teatro de Calderón en la prensa española y en la Historia del Arte de Pijoan. Un movimiento como el del Girasol (figura nueva, que no está como tal en el *Cántico espiritual*), sin palabras, con danza pura, tampoco se entendería sin la influencia del ballet y los decorados vanguardistas descritos por Pijoan.

Conclusiones

La intervención de García Baena y Ginés Liébana, ambos felizmente vivos, se acredita como una operación literaria y teatral fuerte, que va mucho más allá de la mera escenificación para construir una pieza dramática nueva que no debería permanecer en el olvido.

García Baena, sin tocar el texto de ninguna de las obras de san Juan, compuso una pieza teatral en tres actos, desarrolló la acción con personajes nuevos y acontecimientos no detallados en ninguno de los poemas originales. Él y Liébana se inspiraron en la recepción española del impacto de Calderón en la Alemania vanguardista, para construir un *Cántico* simbólico, plástico, sintético, con decorados vanguardistas, telas ricas, iluminación y música también fruto de su creatividad, incluyendo personajes que actúan según el nuevo ballet de los años 20. García Baena compuso en realidad tres prólogos en verso romanceado para cada una de las tres partes de la obra. En definitiva, en todos los órdenes, supuso una representación teatral que, sin romper aparentemente las exigencias de la época, tomó lo mejor de las anteriores y entroncó simultáneamente con nuestro Siglo de Oro y con el teatro europeo de Vanguardia anterior a la guerra civil. Situó el texto literario en relación con la música, con el ballet y con el arte, como corresponde al teatro actual.



BIBLIOGRAFÍA

- «Calderón de la Barca, comediógrafo... de vanguardia», *ABC*, 10-11-1934, 5.
- CARDONA CASTRO, Ángeles, «Recepción, incorporación y crítica de la obra calderoniana en Alemania desde 1658 a 1872», *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 de agosto de 1986*, Berlín, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, 381-393.
- CARNERO, Guillermo, *El grupo «Cántico» de Córdoba: un episodio clave de la historia de la poesía española de postguerra*, Madrid, Editora Nacional, 1976.
- «Edipo en Berlín», *ABC*, 7-3-1929, 9.
- GONZÁLEZ, Medina, «*Cántico espiritual*: teatro simbólico», *Córdoba*, 22-12-1942, 4.
- INGLADA, Rafael, *Cántico 2010* (catálogo de exposición Palacio de la Merced, Málaga, abril y mayo de 2010), Madrid, Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales / Junta de Andalucía / Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2010.
- LÓPEZ NÚÑEZ, Juan, «Calderón en Alemania», *Blanco y Negro*, 14-10-1925, 9.
- NEUMEISTER, Sebastian, «Calderón y la literatura alemana», *Estudios sobre Calderón*, Javier Aparicio Maydeu, coord., vol. 1, 2000, Madrid, Ediciones Istmo, 543-550.
- «Reflexionemos. España en el extranjero», *El Iris: Diario Católico*, 28-2-1928, 1.
- SULLIVAN, Henry W., *El Calderón alemán: recepción e influencia de un genio hispano*, Frankfurt / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 1998.
- WILHELM, Julius, «La crítica calderoniana en los siglos XIX y XX en Alemania», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1956, núm. 73, 47-56.

