

Un Calderón shakespeareano

Martín Schifino
20 marzo, 2015



Después del *Don Juan* revisionista de Blanca Portillo, la Compañía Nacional de Teatro Clásico se ha abocado a lo que viene siendo su otra gran misión bajo la dirección general de Helena Pimenta: rescatar obras que han quedado fuera del repertorio canónico y producir versiones acordes a las exigencias del teatro contemporáneo. Esta labor ofreció el año pasado la encantadora comedia *Donde hay agravios no hay celos*, que recomiendo vivamente a quienes puedan verla en el curso de su gira actual, pero, en la sede del Teatro Pavón, ahora le toca el turno a *La cisma de Inglaterra*, una tragedia escrita por el joven Calderón con fines más bien propagandísticos, casi un siglo después de los hechos que anuncia el título: la separación de la Iglesia inglesa durante el reinado de Enrique VIII. La manera puntual en que la obra refrenda el ideario católico ha suscitado comentarios dignos del Concilio de Trento, pero lo cierto es que, en la ágil versión de José Gabriel López Antuñano, la religión pasa a segundo plano, para que el primero lo ocupe el héroe, un rey atenazado por dilemas individuales, con un punto de desmesura shakespeareana.

No es mala idea, teniendo en cuenta que el propio Shakespeare se interesó por la misma figura en *Henry VIII*. Por lo demás, la adaptación se plantea como un ambicioso correctivo dramático, a sabiendas de que ni Shakespeare ni Calderón tradujeron los hechos históricos a un texto que, hoy día, resulte satisfactorio como drama. Sucesos dramáticos no faltaban: cuando un monarca rompe con el papa, disuelve los monasterios, ejecuta a la mitad de sus consejeros y decapita a cuatro de sus seis esposas, hay tela de sobra por donde cortar. El problema, para ambos, era dónde dar la puntada. O, dicho lisa y llanamente, cómo conciliar el nudo narrativo con los intereses ideológicos que se hallaban en juego, no sólo durante la época de la acción, sino al convertirla en historia oficial. En la versión de Shakespeare, los contubernios de la corte de Enrique conducen a la honra protestante de Isabel I y Jacobo I (su público), y la trama se convierte en propaganda retroactiva del presente; en la de Calderón, concebida cuando el anglicanismo estaba en alza, se muestra a un rey que, tras dejarse llevar por sus impulsos eróticos, y después de que el matrimonio con Ana Bolena acarree un reguero de muertes, acaba retractándose de sus errores teoideológicos. Dice Enrique:

Yo negar al Papa quise
la potestad, yo usurpé
de la Iglesia un increíble
tesoro; tanto, que es ya
restitución imposible.
[...]
¡Qué mal hice! ¡Qué mal hice!

El remordimiento se compensa con la reivindicación de María I de Inglaterra, la hija de Enrique y Catalina de Aragón, quien le sucedería como reina católica y cuyas matanzas de protestantes, recordemos, le granjearían el mote de *Bloody Mary*. Es de suponer que el público de Calderón tenía presentes estas circunstancias. Aunque no se ha podido datar con precisión *La cisma de Inglaterra* (distintos estudiosos han propuesto fechas que van de 1627 a 1649), en la época de su estreno María I había sido sucedida por su hermanastra protestante, Isabel I, y por otros dos reyes de la misma confesión, Jacobo I y Carlos I, que fueron más benévolos con el catolicismo, pero siguieron reivindicando la rama anglicana. En vista de ello, Calderón usa la historia de Enrique VIII, sin rubor de tergiversarla, exactamente al revés que Shakespeare: como una fábula aleccionadora sobre los

peligros de faltar a la recta doctrina. Pero actualmente la fábula comporta dos problemas para su representación. Uno es que el público rara vez va al teatro a que lo adoctrinen; el segundo es que la progresión dramática, lenta y monódica, poco tiene que envidiarle a una misa de domingo. La obra abunda, como bien señala López Antuñano, en «información hoy innecesaria» sobre la identidad de las figuras reales, sus valores y el contexto histórico. Y desde el primer monólogo de Enrique, que en Calderón tiene ciento trece versos, ello redundaba en monótonas escenas de dos personajes que, en vez de conversar, monologan en contrapunto y con escaso sentido del ritmo.

Para contrarrestar la densidad del material, en el presente montaje se ha procurado –y me alegra decir que se ha logrado– «reforzar el carácter dialógico» y reordenar ciertas escenas con el fin de crear más movimiento, algo que, como señalaba, ayuda a concentrar el foco no en las ideas del reinado, sino en la persona del rey. La poda de monólogos y la intercalación de réplicas facilita, entretanto, el diálogo entre los personajes; e, incluso cuando el Rey discute consigo mismo, el simple truco de bajar un espejo del techo hace que veamos dos cuerpos debidamente enfrentados entre sí, no sólo a un hombre de cara al público. Con la fluida dirección de Ignacio García, que pone a los actores a caminar en círculos, correr de una punta a la otra del escenario, subir y bajar escalones, o bailar una danza de seducción, este *Enrique VIII* resulta ser una obra fundamentalmente dinámica, rica en inflexiones tonales y emotivas.

El vestuario de Pedro Moreno y la escenografía de Juan Sanz y Miguel Ángel Coso contribuyen en no poca medida al atractivo visual. En lo relativo al monarca, el primero parece haberse inspirado en las famosas pinturas de Holbein, y así el Enrique de Sergio Peris-Mencheta se pasea casi siempre envuelto en amplias capas y pieles que, en un hombre de su porte –alto y macizo como un jugador de rugby– crean una contundente imagen de autoridad. Moreno ha contrastado esa imagen con vestidos coloridos que resaltan los caracteres de los personajes femeninos. La reina Catalina va siempre de azul con doraduras, mientras que Ana Bolena, la tentadora, lleva desde la primera escena un vestido rojo como la capa de un torero. (Que el rey se ceba como un toro es algo que queda claro en una lograda escena de baile.) Los colores ayudan también a individualizar a los personajes interpretados por actrices que guardan un gran parecido desde las butacas más alejadas, que es donde mejor se ve, por contrapartida, la escenografía en tres niveles escalonados, que permite situar cómodamente a una docena de actores y dos músicos sin superposiciones. Es una idea simple, pero magnífica, como la de reemplazar el telón de fondo por una enorme estructura de madera móvil, que se balancea y va desmontándose conforme avanza la trama, a modo de impecable metáfora visual de un reino que supuestamente se halla al borde del abismo.

Digo supuestamente porque, pese al famoso cisma, el reinado histórico no comportó grandes problemas nacionales; más bien al contrario, si tenemos en cuenta que su hija Isabel se convirtió en una de las monarcas más poderosas de Europa. Pero vale la pena aceptar la premisa ficticia de la zozobra personal y política, pues los réditos simbólicos saltan a la vista. Pienso en el Enrique «oficial» de Shakespeare, y no me queda duda de que hay más conflicto, más interés sostenido, en el atribulado monarca de Calderón. Y comparando mentalmente este montaje con la producción que hace unos dos años, cargando las tintas a favor de Catalina, montó Ernesto Arias de *Enrique VIII*, veo aquí más vivacidad, más fuerza plenamente dramática. Es un placer escuchar a los actores, como es habitual en la Compañía Nacional, e incluso Peris-Mencheta, que tiene un recorrido más inclinado al

teatro moderno y la televisión, desgrana los octosílabos con soltura. Antes de ver la obra, me temía que retomara al Gonzalo de Córdoba de *Isabel*, donde, en los pocos capítulos que aguanté, actuaba a pura fuerza de ceremonia, voseo y futuro de subjuntivo, a veces combinados («si supiereis, mi reina, cuánto os amo», o frases similares). Pero aquí hay muchos más matices y un encomiable trabajo físico: en la escena del sueño inicial actúa con gran sutileza, sus discusiones con Volseo son cautivadoramente agitadas y el momento en que se enfrenta a sí mismo ante el espejo es sobrecogedor.

Joaquín Notario, como el cardenal Volseo, está estupendo en la desgracia, cuando se postra ante la repudiada Catalina (Pepa Pedroche), pero quizá le falta un punto de maquiavelismo cuando prepara la tramoya que llevará al trono a Ana Bolena (Mamen Camacho). De las dos actrices que completan el trío, Pedroche es la más interesante: tiene el texto a su favor, aunque le agrega una presencia escénica que combina carisma y comedimiento, una mezcla caracterológica más efectiva que, por ejemplo, la de carisma y cólera con que Elena González interpretó a su Catalina en la obra de Arias. Entretanto, Camacho está correcta, pero lo cierto es que para interpretar a la Ana Bolena de Calderón, una *femme fatale avant la lettre*, haría falta una dosis más alta de malicia. Véase, en este sentido, la interpretación maliciosísima que hace del personaje histórico la actriz inglesa Natalie Dormer en la (por lo demás, terrible) teleserie *Los Tudor* (2007). Incluso con un guión blando, Dormer le dirigía al rey unas miradas que lo decían todo sobre el sitio, si no el arte, de la seducción.

La pregunta final sería por qué sigue seduciéndonos el drama del rey Enrique VIII. Ignacio García surgiera, exaltada pero adecuadamente, que «bajo el aspecto de un conflicto teológico sobre la ruptura de la Iglesia anglicana y con la aparente forma de un drama histórico [...], lo que aflora es un drama humano de dimensiones titánicas». Y López Antuñano puntualiza que la obra «aborda cuestiones existenciales, el libre albedrío, la pugna deseo-pasión, el sueño o la realidad y los componentes irracionales del comportamiento humano, el sentido de la culpa, la esencia del poder», una lista con la que es imposible no comulgar. Yo me opondría, sin embargo, a la tendencia publicitaria a justificar un clásico remozado como este en términos de su «palpitante actualidad». Tal y como lo plantea este montaje, el drama nos hechiza con el doble narcótico de sus grandes dilemas y sus minuciosos mecanismos de contención: en su universo semitrágico, las culpas siempre se pagan, la virtud se recompensa. Si a alguien eso le recuerda la realidad, ha de vivir en la suya propia.