

DE ANTIGUO A CLÁSICO:
CALDERÓN Y LA GÉNESIS DEL
CAMPO TEATRAL (1715-1926)

Sergio Adillo Rufo

Edition Reichenberger · Kassel 2021

ÍNDICE

Apuntes de Sociología de la Cultura aplicada al teatro clásico español	1
--	---

PRIMERA PARTE: ¿ARTESANOS O ARTISTAS? CALDERÓN Y LOS CÓMICOS ENTRE EL ANTIGUO RÉGIMEN Y EL ESTADO LIBERAL

1. La pervivencia de la dramaturgia calderoniana en la escena tardobarroca (1715-1765)	15
2. Las (tentativas de) reformas ilustradas frente al teatro antiguo (1765-1808)	31
3. Calderón romántico, o del primer teatro subvencionado a la liberalización del mercado teatral (1808-1881)	49

SEGUNDA PARTE: TEATRO CLÁSICO PARA ESPECTADORES CON CLASE. EL PÚBLICO DE CALDERÓN EN EL CAMBIO DE SIGLO

4. 1881: una efemérides convertida en Fiesta Nacional	73
5. El arte del verso, o la distinción en el escenario y en el patio de butacas (1881-1898)	93
6. Los clásicos en la crisis teatral de principios del XX (1898-1926)	107
De antiguo a clásico: a modo de conclusión	125
Bibliografía	135
Índice onomástico y de materias	135

APUNTES DE SOCIOLOGÍA DE LA CULTURA APLICADA AL TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL

Los filólogos que editan las comedias del Siglo de Oro pretenden recuperar el sentido original que los dramaturgos les dieron a sus textos, mientras que los profesionales del teatro que los montan trabajan pensando en cómo traerlos al presente de su público coetáneo. Según Gadamer «todo encuentro con la tradición experimenta por sí mismo la relación de tensión entre texto y presente» [Gadamer 1987: 25], de modo que este libro podría entenderse como un «proyecto de horizonte histórico»¹ para tratar de comprender mejor el diálogo que se ha establecido entre el teatro de Calderón de la Barca y quienes se ocuparon de representarlo durante algo más de dos siglos. Me sitúo, pues, bajo el amplio paraguas de la Estética de la Recepción, puesto que aspiro a desentrañar cuáles son los factores que han propiciado los distintos «presentes» en la historia de las relecturas escénicas de Calderón².

-
- 1 «El horizonte del presente no se forma, pues, al margen del pasado. Ni existe un horizonte del presente en sí mismo ni hay horizontes históricos que hubiera que ganar. Comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos “horizontes para sí mismos” [...]. La fusión tiene lugar constantemente en el dominio de la tradición, pues en ella lo viejo y lo nuevo crecen siempre juntos hacia una validez llena de vida, sin que lo uno ni lo otro lleguen a destacarse explícitamente por sí mismos. [...] Todo encuentro con la tradición experimenta por sí mismo la relación de tensión entre texto y presente. La tarea hermenéutica consiste en no ocultar esa tensión en una asimilación ingenua, sino en desarrollarla conscientemente. Esta es la razón por la que el comportamiento hermenéutico está obligado a proyectar un horizonte histórico que se distinga del presente. [...] El proyecto de un horizonte histórico es, por tanto, una fase o momento en la realización de la comprensión, y no se consolida en la autoenajenación de una conciencia pasada, sino que se recupera en el propio horizonte comprensivo del presente. En la realización de la comprensión tiene lugar una verdadera fusión horizontal que con el proyecto del horizonte histórico lleva a cabo simultáneamente su superación» [Gadamer 1987: 24-25].
 - 2 El fundador de esta corriente crítica lo expresa acertadamente: «La teoría de la recepción estética no solo permite comprender el sentido y la forma de la obra literaria en el desarrollo histórico de su concepción. Esta teoría exige también la in-

Como explican Biet y Triau en *Qu'est-ce que le théâtre?*, lo que define a las artes escénicas con respecto al resto de las artes es que su recepción constituye forzosamente un acto social³. Por tanto, un estudio sobre la historia de la representación del teatro de Calderón es inseparable de la observación de las condiciones sociales en que se producen dichas puestas en escena, y de ahí mi decisión de optar por la Sociología de la Cultura de Pierre Bourdieu como marco teórico sobre el cual fundamentaré mis tesis, o con el que, quizá, llegado el momento, contrastaré algunos de mis argumentos.

En esta ocasión nuestro recorrido por la historia de la recepción escénica de la obra de Calderón de la Barca se enmarca entre 1715 y 1927, dos fechas muy relevantes para la relación de los campos del poder y del arte con el Barroco. Comenzaremos en un año alrededor del cual confluyeron varios acontecimientos históricos de gran importancia en la configuración de la identidad nacional y cultural de nuestro país: el fin definitivo de la Guerra de Sucesión, que ratificó en el trono español al nieto del rey francés Luis XIV, legitimando así el relevo dinástico de los Austrias por los Borbones; la promulgación de los *Decretos de Nueva Planta*, con la que arrancó el proyecto de una monarquía absoluta y centralizada, y la boda de Felipe V con Isabel de Farnesio, «La Parmesana», que en lo cultural acabaría confirmando una progresiva pérdida de prestigio de la estética vernácula en favor de los nuevos gustos franceses e italianos. Y nos despedimos a las puertas de un hito

serción de la obra aislada en su “serie literaria”, para conocer su ubicación y su importancia históricas en el contexto empírico de la literatura. Al pasar de una historia de la recepción de las obras hacia una historia de sucesos literarios, se muestra esta como un proceso en el que la recepción pasiva del lector y del crítico se transforma en recepción activa y en una nueva producción del autor o, visto de otra manera, se muestra como un proceso en el que la obra posterior puede solucionar problemas formales y morales, legados por la obra anterior y en el que también puede plantear nuevos problemas» [Jauss 1987 a: 57].

- 3 A propósito de la complejidad del hecho teatral como acontecimiento comunitario y experiencia personal, en *Qu'est-ce que le théâtre?* podemos leer: «Aller au théâtre est, simultanément, faire l'expérience sociale et renouvelée d'être ensemble avec d'autres, l'expérience de participer à une communauté, à son histoire, et l'expérience personnelle d'être un parmi plusieurs. [...] Le spectateur participe à un événement propre à la cité et au lien que cet événement induit entre tous les partenaires, à une sorte de cérémonie. [...] Le spectacle auquel il assiste (et auquel il participe) est à la fois là pour dire le commun et le particulier. [...] Ce principe de simultanéité est essentiel, puisqu'il a le mérite de convoquer le spectateur, en connaissance de cause, pour ce qu'il est: un individu social» [Biet y Triau 2006: 62].

cultural que marcó la vuelta al Barroco: la conmemoración del tricentenario de la muerte de Góngora.

El hilo conductor que me ha guiado en este extenso periplo por la historia cultural de España es la hipótesis de que a lo largo de estos dos siglos la profesión teatral fue progresivamente articulándose en torno a Calderón como un *campo*, en el sentido que Bourdieu le da a este término. En efecto, los agentes más aventajados del gremio de los cómicos se fueron percatando del capital simbólico que entraña el teatro de Calderón y lo aprovecharon para dejar de ser considerados artesanos y reivindicar su condición de artistas en el tránsito del Antiguo Régimen al Estado Liberal. Tras la liberalización del mercado del ocio decretada en 1847, cuando el teatro se convirtió en un negocio tan rentable que la profesión teatral quedó a merced del capitalismo, es decir, de la dictadura de los espectadores, algunos productores culturales utilizaron el repertorio calderoniano como elemento de prestigio para atraerse a un público más selecto y no depender solo de los gustos de la masa.

A lo largo de estas páginas recurriré, pues, a una terminología que he tomado prestada del profesor del Collège de France, por lo que antes de sumergirnos en este relato me parece imprescindible detenerme a definir algunas palabras para aclarar el significado con que las emplearé en este libro.

Del conjunto del pensamiento de este sociólogo francés me interesan sobre todo las aportaciones que expuso en dos de sus obras mayores: *La Distinction. Critique sociale du jugement* y *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [Bourdieu 1988 y 1992]. En la primera, a partir de los datos de varias encuestas acerca de los hábitos de consumo culturales de sus compatriotas realizadas entre los años sesenta y setenta, Bourdieu explica que los mecanismos de dominación social no se reducen al abuso de poder económico, alejándose así del materialismo puro de raíz marxista, sino que existe también una *violencia simbólica* que responde a la apropiación de determinadas formas de cultura por parte de las clases dominantes; hasta tal punto que para él, en contra de la universalidad del juicio que proclamaba Kant, el «buen gusto» no es sino una construcción social que perpetúa la diferencia de clases en función de la diferencia de conocimientos y de estilos de vida entre los trabajadores y aquellos que ostentan «títulos de nobleza cultural» [Bourdieu 1988: 15]. En el segundo libro, centrándose en el análisis sociológico de la literatura francesa del siglo XIX, evoca el nacimiento del «campo literario» como un mundo autónomo [Bourdieu 1998: 85-191]

que no se rige por la lógica comercial sino por una «economía al revés», la del mercado de los bienes simbólicos, donde el prestigio está reñido con el éxito masivo a corto plazo [Bourdieu 1998: 235-288].

Uno de los pilares del pensamiento de Bourdieu es, pues, la *teoría de los campos*, que él entiende como microcosmos en que se puede descomponer el espacio social, caracterizados por cierta autonomía, es decir, por poseer sus propias normas de funcionamiento interno⁴. Cada *campo*, con intereses y objetivos diferentes, sería una suerte de mercado dentro del cual se utilizan capitales específicos, de cuya posesión, además del conocimiento de determinadas reglas del juego, depende la posición que ocupan los distintos *agentes* en el campo en cuestión [Bourdieu 1997: 22-23]. La desigualdad en la distribución del capital provoca que en cada campo se enfrenten los agentes *dominantes*, es decir, quienes concentran el capital y defienden el funcionamiento del campo para conservar así su *posición*⁵ dentro del mismo, y los *dominados*, que tratan de subvertir el orden establecido para apropiarse del capital⁶ mediante determinadas *tomas de posición* o *posicionamientos*⁷. En virtud de esta

-
- 4 En sus *Méditations pascaliennes* leemos: «Le processus de différenciation du monde social qui conduit à l'existence de champs autonomes concerne à la fois l'être et le connaître: en se différenciant, le monde social produit la différenciation des modes de connaissance du monde; à chacun des champs correspond un point de vue fondamental sur le monde qui crée son objet propre et qui trouve en lui-même le principe de compréhension et d'explication convenant à cet objet» [Bourdieu 1997: 119].
- 5 Para Bourdieu «le champ est un réseau de relations objectives (de domination ou de subordination, de complémentarité ou d'antagonisme, etc.) entre des positions –par exemple, celle qui correspond à un genre comme le roman ou à une sous-catégorie telle que le roman mondain, ou, d'un autre point de vue, celle que repère une revue, un salon ou un cénacle comme lieux de ralliement d'un groupe de producteurs. Chaque position est objectivement définie par sa relation objective aux autres positions» [Bourdieu 1992: 378].
- 6 Las relaciones de dominación entre los individuos obedecen al reparto desigual de los distintos tipos de capital: «La structure de distribution (inégale) des différentes espèces de capital [...], en engendrant la rareté de certaines positions et les profits correspondants, favorise les stratégies visant à détruire cette rareté, par l'appropriation des positions rares, ou à la conserver, par la défense de ces positions» [Bourdieu 1997: 219].
- 7 El concepto de *posición* lleva aparejado otros derivados de este: «Aux différentes positions [...] correspondent des prises de positions homologues, œuvres littéraires ou artistiques évidemment, mais aussi actes et discours politiques, manifestes ou polémiques, etc. [...] En phase d'équilibre, l'espace des positions tend à commander l'espace des prises de positions. Le champ littéraire (etc.) est un champ de forces