

# HITOS RELEVANTES DE LA PRESENCIA DE CALDERÓN EN LA LITERATURA FRANCESA DEL SIGLO XX

**Juan Manuel Escudero Baztán**

---

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA  
(TEMT. TEATRO ESPAÑOL DESDE LA MODERNIDAD TEMPRANA)

## I. INTRODUCCIÓN

La llamada teoría de la modelización trata esencialmente de los procesos de inserción, interpretación y asimilación de un hito fundacional en manifestaciones literarias posteriores. Forma parte de la teoría generalista de la existencia de un único momento literario que se expande y ramifica a lo largo del tiempo, en una línea diacrónica que transcurre sin interrupciones y cuyo carácter unitario crea líneas de interdependencia que hay que analizar en su conjunto. Esta teoría se sustenta sobre la existencia de una serie de hitos de importancia capital dentro de la literatura española. Sin duda, como aludo más adelante, el teatro español del siglo XVII y el propio Calderón de la Barca, es uno de esos hitos fundamentales.

Todas las grandes literaturas generan constantemente procesos de modelización que recorren de arriba abajo su historia y su periodización. La literatura española, por ejemplo, presenta estos mismos procesos dinámicos en numerosos ejemplos que no caben desarrollar aquí. Simplemente los apunto como meros ejemplos que pueden ilustrar la dimensión conceptual que engloban estos procesos de modelización. Por ejemplo, la novela picaresca o el concepto del realismo y del naturalismo. La primera

muy importante porque señala el nacimiento de la novela moderna y se proyecta desde la publicación del *Lazarillo* en 1554, pasando por novelas del siglo XVIII, la narrativa de la posguerra española, hasta alcanzar su influjo en novelas de la segunda mitad del siglo XX como *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza o *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé. La segunda porque, fuera de toda polémica que ahora no viene al caso, el realismo es una constante en la literatura hispánica. Se manifiesta ya en *La Celestina* y adquiere una vertiente distorsionada y grotesca tanto en Quevedo, en Galdós como en Valle Inclán, sin olvidar su plasmación en la novela realista y naturalista de finales del XIX, pasando por el tremendismo de Cela o la narrativa de denuncia social de los años cincuenta. Se podrían señalar también otros ejemplos como la perspectiva de un cultivo sistemático de una poesía culta que arranca con Juan de Mena y se dilata hasta las últimas tendencias de la poesía actual. Y, por supuesto, la proyección de la dramaturgia áurea en todo el teatro posterior.

Esencialmente, la teoría de la modelización que aquí aplico estudia el desarrollo de la literatura hispánica desde la modernidad temprana. Se trata de revisar los elementos fundamentales de su transición cronológica desde principios del siglo XVII hasta mediados del siglo XX, y la pérdida de su peso hegemónico en el continente europeo frente a la irrupción de la cultura francesa y anglosajona, dominantes a partir del siglo XVIII. Se delimita el campo de estudio de este proceso de pérdida de hegemonía desde una perspectiva global a un ámbito más reducido, relacionado con uno de los tres grandes géneros literarios por excelencia: el género dramático, un género híbrido, con una parte de texto y otra de representación. Su relevancia genera una serie de procesos de modelización cuyo estudio es capital para entender la trascendencia de ese *continuum* literario. Dado que el campo de estudio puede ser amplísimo, cabe señalar algunas direcciones concretas, de carácter orientativo, en las que llevo varios años trabajando, y que se centran en gran medida en la figura de Pedro Calderón de la Barca y su dilatada y prolífica proyección desde la perspectiva de esta modelización, la cual, en relación con la literatura francesa, presenta dos momentos de intenso cultivo.

Uno, paralelo a la proyección de su poética entre sus coetáneos, y sujeta, por tanto, a un lapso de tiempo cercano a su muerte: finales del siglo XVII y principios del XVIII, donde se suscita en Francia un interés profundo por la figura del dramaturgo y el significado de su obra, y donde proliferan las traducciones del dramaturgo español como medio de difusión inmediata de su obra, pero también como una constelación de versiones y reescrituras de su universo trágico (y de unas cuantas obras cómicas) consideradas como piezas indiscutibles de su canon dramático. A este respecto son muy conocidas las versiones de Corneille, Scarron, Collot, Linguet, Voltaire de títulos

tan representativos como *El alcalde de Zalamea*, *Amar después de la muerte*, *Celos aún del aire matan*, *La gran Cenobia*, *El pintor de su deshonra* o *La vida es sueño*...

Otro, relacionado con la obra dramática de escritores franceses en la primera mitad del siglo XX, seducidos por la idea de un teatro religioso magistralmente urdido por el dramaturgo español, con las libertades compositivas que alcanzan en Calderón el auto sacramental, cuya tragicidad estriba en las relaciones conflictivas entre el hombre y Dios, la idea del libre albedrío y la estrecha relación entre las consecuencias de la gracia y la negación de la transcendencia. Todo ello visible en autores como Paul Claudel (*El zapato de raso* y *Separación de Mediodía*); Henry de Montherlant (y su peculiar adaptación del auto sacramental calderoniano: *El Maestre de Santiago*, *Port Royal* y *El cardenal de España*) y Albert Camus, con una versión prosificada de *La devoción de la cruz*, y, de nuevo, otro ensayo sacramental: *El estado de sitio*. Las páginas que siguen están dedicadas a este último grupo de escritores.

## 2. PAUL CLAUDEL (1868-1955)

Se podría decir, sin miedo a equivocarse, que toda la producción literaria de Paul Claudel está ligada a su condición de ferviente católico y debe considerarse en su totalidad como cauce expresivo de las inquietudes religiosas de su autor y de otros escritores que a finales del siglo XIX experimentaron análogas crisis espirituales y un acercamiento hacia el dogma católico. Es la misma época en la que un escritor como Romain Rolland expresa su pesimismo y desencanto señalando cómo «un positivismo materialista plano y grasiento extendía su aceite rancio en el estanque de los peces<sup>1</sup>», y manifestando abiertamente sentirse desplazado y aislado en el París literario de 1893. No era el único: en las reuniones literarias dirigidas por Stéphane Mallarmé, que Claudel frecuentó entre 1887 y 1895, se respiraba según relatan sus integrantes más asiduos «un olor a incienso alrededor de altares abandonados». Algunos de sus habituales tertulianos experimentaron una conversión espiritualista: Edouard Dujardin dejó de lado a Schopenhauer para defender la única verdad contenida en la Biblia; Paul Adam afirmaba, en su prefacio al *Arte Simbolista*, que la «época venidera será mística» y Joris-Karl Huysmans decía que Schopenhauer le había conducido sin remisión al libro de *Job* y al *Eclesiastés*. Aparecen, pues, una serie de grandes escritores católicos empezando por Charles Peguy (como poeta) y más tarde importantes

<sup>1</sup> Citado por Rolland Quintanilla [2001: 139 y ss.]. Recojo algunas de las alusiones que hace la autora sobre escritores franceses católicos en las mismas páginas.

novelistas de la talla de François Mauriac, Georges Bernanos o Julien Green, que someten el ideario cristiano a una profunda reactualización. En este sentido, es muy conocida la conversión de Claudel, influenciado por la temprana lectura primero de las *Iluminaciones*, seguidas de *Una temporada en el infierno* de Arthur Rimbaud, que producen en él la famosa epifanía mística de la noche de Navidad de 1886 escuchando el *Magnificat* en la Catedral de Notre Dame de París. Su conversión, desde una efectista puesta en escena (como no podía ser menos), lo convierten en un convencido militante, ávido de lecturas teológicas y de conversaciones con religiosos de todas las partes del mundo (gracias en parte a su trabajo como diplomático), que le llevó incluso a considerar seriamente la posibilidad de tomar los hábitos en la abadía benedictina de San Martín (en la localidad de Ligugé, cercana a Poitiers) en 1901. Esta temprana conversión mediatiza, en lo que aquí me interesa, su propia concepción dramática, basada en el principio de representación de una única verdad, que busca mediante múltiples registros, fuertemente ritualizados, instrumentalizar el hecho teatral como proceso de acercamiento al misterio de la divinidad. En la configuración temática y estructural de sus obras teatrales confluyen diversas influencias culturales: el teatro griego, la poesía de Virgilio, el teatro de Shakespeare, la ópera wagneriana, la Biblia y el teatro de Calderón, autor al que Claudel calificaba de «prodigioso inventor». Todos estos principios dramáticos se concentran en muchos de sus dramas, destacando sobre todos ellos la que gran parte de la crítica considera su obra cumbre: *El zapato de raso* (*Le soulier de satin*), que él mismo resumía como su «testamento sentimental y dramático».

*El zapato de raso*, subtulado como *Lo peor no siempre es seguro* (*Le pire n'est pas toujours sûr*) sintetiza y dramatiza también una vertiente profana y otra sagrada en la vida del escritor. Concebida como un conglomerado de dos planos constitutivos del ser humano, que se podrían dividir entre las apetencias del cuerpo y las apetencias del alma, lleva a las tablas la oposición entre el deseo apasionado por la realización plena de la felicidad propia y la fuerza de un imperativo exterior al que ese mismo deseo anhela acomodarse. En el fondo se trata de una confrontación entre el deseo corporal alimentado por los sentidos y la necesidad de alcanzar los misterios de la trascendencia y de la gracia que solo puede garantizar la creencia en Dios<sup>2</sup>. Ambas líneas, bien definidas y marcadas, son el motor sobre el que pivota la escritura de la obra, y forman parte de la propia experiencia vital del dramaturgo. La pieza, tanto en su designio estructural, como en sus motivaciones más íntimas, funciona a la perfección como ese «testamento sentimental y dramático» aludido arriba. Ambos planos necesitan como

---

<sup>2</sup> Ver Bouvier [1953].

mínimo una sucinta explicación. La vertiente sensual y física tiene su origen al parecer en el drama afectivo que vivió el propio poeta entre 1900 y 1905, embarcado en un largo viaje hacia China, y enamorado en el transcurso del viaje de una mujer casada que se convirtió en su amante. Cuatro años de intensa y dolorosa relación que acaba abruptamente con el renuncio de ambos amantes después de una tormentosa relación para Claudel, sumido entre la palpitación de la carne y el arrepentimiento ante Dios de un amor adúltero, prohibido y pecaminoso. Le costará al poeta casi veinte años restañar las heridas y llevar a cabo una especie de catarsis purificadora mediante la escritura de *El zapato de Raso* entre 1919 y 1924, que no solo constituye «una suma teórica, filosófica y teológica», sino en la «suma de toda su vida»<sup>3</sup>. La vertiente metafísica y espiritual ya ha sido señalada arriba a partir del testimonio de su conversión contado por el propio Claudel de manera magistral<sup>4</sup>:

Y entonces, se produjo el acontecimiento que domina toda mi vida. Bruscamente, mi corazón fue alcanzado y creí. Creí con tal fuerza de adhesión, con tal levantamiento de todo mi ser, con una convicción tan poderosa, con una certidumbre exenta de toda clase de duda que, desde entonces, todos los libros, todos los razonamientos, todos los azares de una vida agitada no han podido conmover mi fe; ni, en verdad, rozarla. Había experimentado, de pronto, el sentimiento desgarrador de la inocencia, de la eterna infancia de Dios: una revelación inefable. Al intentar reconstruir, como lo he hecho a menudo, los minutos que siguieron a aquel instante extraordinario, encuentro los elementos siguientes que, sin embargo, no formaban sino un solo relámpago, una sola arma de la que se servía la Divina Providencia para alcanzar y abrirse por fin al corazón de un pobre muchacho desesperado. «¡Qué dichosas son las personas que creen! ¡Si en verdad fuese cierto? ¡Es cierto! Dios existe, está ahí. ¡Es alguien, es un ser tan personal como yo! Me ama, me llama».

El carácter inefable de la revelación supuso desde ese momento para Claudel la necesidad de elevar su escritura a la concepción fundada por el simbolismo: la literatura como enunciación metafísica del universo y como escritura de inspiración sagrada. Si para Mallarmé el deber del poeta es la explicación órfica de la Tierra, para Claudel esto pasaba necesariamente por una nueva enunciación en términos católicos<sup>5</sup>: el arte visto como vía de conexión con los transcendentales del ser: la belleza, el bien, la verdad y Dios, en última instancia. Sin embargo, en Claudel, este hecho de la conversión

---

<sup>3</sup> Ver Bordenave [2010: 107].

<sup>4</sup> Citado por Bordenave [2010: 113]; ver, en todo caso, Battistessa [1951].

<sup>5</sup> Ver Chaigne [1963].

implica una nueva estética y a su vez la búsqueda de una descarnada materialidad de las cosas desde una perspectiva sagrada. Su conversión fue eminentemente sensual, forjada a través de los sentidos raptados en la magnificencia y concreción de la liturgia. De esta manera, el materialismo poético lo convirtió en el poeta de la materialidad del dogma, de las devociones, de los sacramentos, de las imágenes de todo aquello que la religión, como cosa humana, puede implicar de corporal. Ambos principios: concepción simbolista y materialismo poético dan forma a una historia situada en la España del siglo XVI, con el motivo reiterado del mar como *leitmotiv* que dota a la obra de una estructura próxima a la novela bizantina, donde los amantes protagonistas sufren los incontrolables vaivenes de la fortuna con continuas separaciones y reencuentros que ponen de manifiesto que hay un hilo sutil que guía su historia, pero en la que son simples observadores, ajenos e incapaces a su dominio. El drama cuenta la historia de amor entre Don Rodrigo, un conquistador, y Doña Proeza, una mujer casada, esposa de Don Pelayo. Los amantes son conscientes del deseo imposible que los une. Doña Proeza se consagra a la Virgen y pide su ayuda para no huir con su amante, para lo cual, deposita su zapato de raso sus manos sagradas. Esta ofrenda y la consagración a Dios es el tema que se desarrollará a lo largo de cuatro jornadas; los dos amantes inician un camino de vicisitudes donde todas las circunstancias señalan lo que significan el uno para el otro en el diseño divino, la ofrenda de su sacrificio, que es capaz del mayor milagro de vencer a la propia búsqueda de la felicidad individual. En el desenlace, en un último encuentro, Rodrigo y Proeza se reiterarán su amor para acto seguido renunciar para siempre a su consumación y alcanzar cada uno por su lado los misteriosos caminos de la plenitud en la eternidad (Proeza muere y un Rodrigo se volverá un senecto e impenitente aventurero, aceptando resignado su destino).

La obra, considerada por Melchinger «la más poderosa teatralización de lo espiritual que conoce el arte contemporáneo<sup>6</sup>», fue llevada a las tablas en 1943 con un éxito inmediato. La versión completa (dada su prolija extensión: la representación duraba alrededor de las ocho horas) fue estrenada en 1987 en el Festival de Avignon, y de allí saltó a la mayoría de los grandes teatros europeos. Claudel califica la obra como una «acción española en cuatro jornadas» levantada a partir de las coordenadas básicas del teatro barroco español y su preocupación por los problemas del hombre y su destino, íntimamente relacionado con la transcendencia. Y adquiere muchos rasgos comunes con el auto sacramental, no tanto desde la perspectiva de su construcción alegórica (aunque si hay un tratamiento análogo del tiempo y del espacio, con una torsión evidente de las leyes naturales que los rigen), sino a través de la perspectiva

---

<sup>6</sup> Ver Dubatti [2005] (citado por Bordenave [2010: 123]).

del espectáculo total y de la imbricación de diferentes elementos no verbales que confluyen en la construcción de un todo orgánico como la presencia de la música, con una amplia orquesta y un coro responsables de crear un universo sonoro en consonancia con la trepidante sucesión de cuadros escénicos, el fastuoso vestuario de los actores (de mano de Lucien Coutaud en su estreno de 1943) y una puesta en escena compleja con múltiples cambios (33 cuadros diferentes) mediante complicados juegos mecánicos de cortinas que se corren y descorren mostrando las diferentes «moradas» en que se desarrolla la acción, y utilizando todos los recursos técnicos de la época como juegos de luces y sombras, utilización de proyecciones cinematográficas, uso de sombras chinescas, etc., que son aditamentos superpuestos, de libre elección para el director de escena, sobre un fondo neutro, simple en su decoración (que remite a una ductilidad espacial desde una perspectiva alegórica) con una clara intencionalidad de romper la fluidez emocional y argumentativa que pudiera desarrollar el espectador en el transcurso de la función<sup>7</sup>:

Il est essentiel que les tableaux se suivent sans la moindre interruption. Dans le fond la toile la plus négligemment barbouillée, ou aucune, suffit. Les machinistes feront les quelques aménagements nécessaires sous les yeux mêmes du public pendant que l'action suit son cours. Au besoin rien n'empêchera les artistes de donner un coup de main, Les acteurs de chaque scène apparaîtront avant que ceux de la scène précédente aient fini de parler et se livreront aussitôt entre eux à leur petit travail préparatoire. Les indications de scène, quand on y pensera et que cela ne gênera pas le mouvement seront ou bien affichées ou lues par le régisseur ou les acteurs eux-mêmes qui tireront de leur poche ou se passeront de l'un à l'autre les papiers

---

<sup>7</sup> Ver Claudel, *Le soulier de satin*, ed. Maudale et Petit [1965-1967, II: 663]. Reproduzco a continuación la traducción del fragmento llevada a cabo por Calzada en su edición de la obra de Claudel [2010: 13]: «Es esencial que las escenas se sucedan sin la menor interrupción. Desde el fondo, el telón más negligentemente embadurnado. Los maquinistas realizarán los arreglos necesarios a la vista del público pendiente de que la acción siga su curso. A la menor necesidad, nada impedirá a los artistas darles una mano. Los actores de cada escena aparecerán antes del cierre de la escena precedente a fin de hablar y entregarse inmediatamente, entre ellos, a su pequeño trabajo preparatorio. Las indicaciones de escena se darán por el administrador o los actores mismos, que se pasarán uno a otro los papeles necesarios. Una punta de cuerda que pende, un telón de fondo mal tirado y abandonado como un muro blanco delante de aquel paso y repaso del personal será de mejor efecto. Es conveniente que todo sea provisorio, en marcha, farfullado, incoherente, improvisado desde el entusiasmo. Con éxito, si es posible, de tiempo en tiempo, para evitar la monotonía por el desorden. El orden es el placer de la razón: mas, el desorden es la delicia de la imaginación». Ver más detalles en Barrault, 1980.

nécessaires. S'ils se trompent, ça ne fait rien. Un bout de corde qui pend, une toile de fond mal tirée et laissant apparaître un mur blanc devant lequel passe et repasse le personnel sera du meilleur effet. Il faut que tout ait l'air provisoire, en marche, bâclé, incohérent, improvisé dans l'enthousiasme! Avec des réussites, si possible, de temps en temps, car même dans le désordre il faut éviter la monotonie.

L'ordre est le plaisir de la raison: mais le désordre est le délice de l'imagination.

### 3. HENRY DE MONTHERLANT (1895-1972)

Señala Montherlant en su prefacio a *El Maestro de Santiago* (*Le Maître de Santiago*) una cuestión que implica a la concepción misma de todo su teatro, al que describe inmerso en una radical dualidad entre lo sagrado y lo profano<sup>8</sup>:

Il y a dans mon œuvre une veine chrétienne et une veine «profane» (ou pis que profane), que je nourris alternativement, j'allais dire simultanément, comme il est juste, toute chose en ce monde méritant à la fois l'assaut et la défense, et puisque nous devons nous dire de quelque vérité que nous habitons ce que tout homme marié s'est dit une fois au moins de sa femme: «Pourquoi celle-là?»

Él mismo ilustra esta tajante división: veta cristiana en *El relevo matinal*, *La rosa de arena*, *Servicio inútil*, las cartas de Costale a Teresa en *Las muchachas*, *Hijos de otros*, *Port-Royal*, *El Maestro de Santiago*; veta profana en *Los olímpicos*, *En las fuentes*, *La pequeña Infanta*, *El solsticio de junio*... La vertiente cristiana de Montherlant es el reflejo claro de la formación que recibió desde muy joven, que fue evolucionando hacia un escepticismo sin estridencias que, si bien lo alejó de sus creencias juveniles, dejó un poso profundo como conflicto perenne en el hombre, entre sus pasiones y la propia fe, uno de los temas principales de toda su dramaturgia. Consciente de la necesidad de conocer en profundidad las raíces del cristianismo para explotar su potencialidad trágica y conflictiva, muchos de sus dramas de corte religioso son el

---

<sup>8</sup> Ver Montherlant, ed. Laprade y Saint Robert, «Postface», p. 521. Reproduzco la traducción española del fragmento que recoge la edición de 1953, p. 131: «En mi obra existen una vena cristiana y una vena «profana» (quizá peor que profana), que se alimenta alternativamente —iba a decir simultáneamente— como debe ser lo justo tratándose de cuantas cosas hay en este mundo que merezcan ataque y defensa; y puesto que debemos decidirnos, cualquiera que sea la realidad que pisemos, aquello que todo marido se ha dicho por lo menos una vez respecto de la propia mujer: «¿Y por qué tenía que ser ella?».



resultado de una cuidada reflexión y de una amplia documentación sobre los principios básicos de la teología católica.

Una consecuencia directa de esta orientación hacia lo religioso es la querencia del dramaturgo por los temas españoles, cuya atracción sintió desde muy joven como lo prueban su interés por la tauromaquia, sus frecuentes viajes a la península y sus lecturas sobre asuntos españoles, que en más de una ocasión le impulsaron a escribir obras de teatro sobre la historia de España y la conquista de América<sup>9</sup>, cuya idea le rondaba ya desde 1933, aunque la redacción de *El Maestre de Santiago* es de 1945. Por otra parte, su admiración por los caracteres extremados, por la energía de carácter, por los personajes expuestos ante situaciones extraordinarias, le llevan a buscar sus temas en figuras emblemáticas y momentos excepcionales de nuevo de la España del siglo XVI.

El resultado de estas ideas cristaliza en Montherlant en la aplicada escritura de varias obras que denomina autos sacramentales: *El Maestre de Santiago* (en tres actos, estrenada en el Teatro Hebertot de París, el 26 de enero de 1948); *Don Fadrique*, auto en cuatro actos cuya redacción abandona en 1929<sup>10</sup>; *Port-Royal*, en cuatro actos también, terminado entre 1940 y 1942 y estrenado en 1945. Y otra obra más tardía, *El Cardenal de España*, llevada a las tablas en 1966. Aparte una breve pieza, también considerada por el dramaturgo del mismo género, con el título *Hijos de otros*. La consideración de estas obras como autos sacramentales cabe entenderla desde una perspectiva bastante laxa, el apelativo genérico atiende en gran medida a su perspectiva religiosa, pero faltan ingredientes básicos como la construcción de una alegoría sostenida sobre la que gravita la historia de la redención humana, y un tratamiento alegórico en los personajes, y lo mismo puede aplicarse a la puesta en escena y al uso alegórico de las coordenadas espaciotemporales. Nada de esto ocurre en la obra de Montherlant, tan solo se podría establecer cierta analogía entre la exaltación eucarística en los autos de Calderón y esa misma exaltación de honda pasión religiosa que cierra la obra en la figura del Maestre

---

<sup>9</sup> Posiblemente ese acercamiento pueda tildarse un tanto estereotipado. Y explica su predilección por los personajes enérgicos, enfrentados a momentos excepcionales, como le ocurre al Maestre don Álvaro Dabo: «La Castille du xvie siècle a frappé le type de ces gentilshommes à la tête un peu étroite, qui, la cinquantaine passée, se retiraient du monde: avec leur foi tranchante, leur mépris de la réalité extérieure, leur goût de la ruine, leur fureur du rien» (Montherlant, ed. Laprade y Saint Robert, «Postface», p. 522). «La castilla del siglo XVI acuñó este espécimen de gentilhomme de cabeza estrecha que pasados los cincuenta años se retiraba del mundo: con su fe tajante, su menosprecio de la realidad externa, el gusto por la ruina, y la pasión furiosa por la nada» (Montherlant, *El Maestre de Santiago*, 1953, p. 132).

<sup>10</sup> Ver Duroisin, 2018.

Don Álvaro y de su hija Mariana, convencidos en el sacrificio de entregar su vida terrena a la contemplación de Dios en el convento de san Bernabé. El conflicto dramático que se plantea en la obra tiene que ver con la oposición entre las glorias pasadas de una España pura y limpia, encarnada en la figura de don Álvaro y la contaminación de la modernidad en una España que considera esencial para su prosperidad la conquista de América. El propio Montherlant señala el germen de esta idea en una cita leída en 1933 en un libro de historia cuyo título dice no recordar<sup>11</sup>.

Desde la contraposición de estas dos Españas, el intransigente Maestre de la orden de Santiago, don Álvaro, cuya exigencia espiritual le lleva a despreciar sus propios intereses, rehúsa partir hacia el Nuevo Mundo con los caballeros de la Orden para conquistar riqueza y honores y favorecer así la boda de su hija Mariana mediante una generosa dote. Álvaro opone a las vanidades terrenas de gloria y riqueza, el desprecio por la crueldad de la colonización y la decadencia moral de España. El maestre, tentado un momento por el supuesto favor del rey (engaño urdido por sus amigos y por Mariana, que, arrepentida y pesando más su amor filial, confiesa a su padre la superchería), decide retirarse del mundo y dedicarse por entero a la salvación de su alma. Mariana, a su vez, renuncia a su amor mundano y la obra termina con su éxtasis ante la Cruz, a la manera de una exaltación eucarística a la vieja usanza.

La obra contiene varias lecturas que fluctúan entre los planteamientos particulares de los personajes protagonistas, que en Don Álvaro rallan en el egoísmo, el culto desmedido a la personalidad, que revelan, en última instancia, una incapacidad manifiesta de vivir en el mundo, y en Mariana en el sacrificio filial a los imperativos paternos que no a los imperativos emanados de la trascendencia, y el misterio iluminador e inexplicable de la gracia y sus poco terrenales designios. Además, el texto deja patente la contraposición de dos Españas posibles, una verdadera y otra nueva, emergente y edulcorada con claras connotaciones desde una perspectiva política, aunque el texto en su conjunto es mucho más vidrioso a la hora de identificar de qué lado cae la España legítima.

---

<sup>11</sup> La cita venía a decir más o menos lo siguiente: «Quelques années après la découverte de l'Amérique, il y avait nombre de vieux Espagnols à juger que cette découverte était un malheur pour l'Espagne» (Montherlant, ed. Laprade y Saint Robert, «Postface», p. 521). «Algunos años después del descubrimiento de América, había cierto número de viejos españoles que juzgaban ese acontecimiento como una verdadera desdicha para España» (ver la edición de la obra de Montherlant [1953: 132]).

Señalaba Montherlant que, cuando estrenó *El Maestro de Santiago*, la prensa francesa se sonrojó ante la dureza despiadada del protagonista Don Álvaro. Sin embargo, años más tarde, al enfrentarse al dibujo minucioso del carácter de Cisneros en su *Cardenal de España (Le Cardinal d'Espagne)* el propio dramaturgo volvió a hacer acopio de una dureza mayor si cabe que entonces pasó desapercibida para gran parte de la prensa francesa. Desde una perspectiva histórica, toda la vida de Cisneros atestigua una dureza hacia sí mismo y hacia los demás que ha sorprendido hasta a sus contemporáneos y sus compatriotas. Explica el propio dramaturgo francés que esta dureza de carácter tiene un claro trasfondo histórico por dos razones fundamentales: una, porque sin ella el hundimiento final de Cisneros, en su vida y en la obra de Montherlant, no tiene importancia ni fuerza trágica suficientes para mantener una mínima tensión en su drama; y otra, porque el espíritu de hoy ha llegado a no ver un eclesiástico más que bajo un aspecto lenificativo. Era preciso para justificar al personaje mostrar que el Cardenal Cisneros no lo era de ningún modo. Por tanto, justifica Montherlant la reproducción histórica veraz de aquellos hechos que pudieran sorprender al público: sus procedimientos poco ortodoxos para someter a los moros, su manera despiadada de llevar a cabo la guerra en Navarra, o la destrucción de Villafrades. La complejidad del personaje, que tanto atrae en la pieza, no es sino el resultado de llevar a escena sus contradicciones internas y externas, un laberinto de acciones encontradas en el que se perdían tanto los españoles como los extranjeros. Como señalaba López de Toro en su *Perfiles humanos de Cisneros* (discurso leído en su ingreso en la Real Academia de la Historia en noviembre de 1958):

el signo bíblico de la contradicción es la clave a la que hay que recurrir constantemente para hablar de la interpretación exacta de las acciones de Cisneros, tanto de las del orden más íntimo, como de las más transcendentales y más importantes para la historia del país.

El drama, en su conjunto, transfiere a la escena esa dualidad constante del personaje, dramatizando los hechos más importantes desde la perspectiva histórica de los últimos días de Cisneros en el momento en que se espera la llegada del futuro rey Carlos V. El retrato que hace Montherlant es desgarrador, presentando al viejo y poderoso Cardenal de nuevo enfrentado a su sed de poder y a su anhelo de renuncia al mundo, entre la acción y la contemplación, entre la soberbia, la crueldad, y el ascetismo. Configurado como un superviviente hábil de la adulación y traición cortesana,

se enfrenta a sus propios fantasmas no solo en la figura de su sobrino Luis Cardona, construido como un carácter mucho más débil<sup>12</sup>,

Je ne suis pas un habile; ce que j'aime, c'est commander cinq cents hommes bien simples, très contents de mourir ils ne savent au juste pour quoi. Á la cour, si on se tient à l'écart des intrigues, on est en danger parce qu'on est seul; si on s'y mêle, on est en danger parce qu'elles vous lient. Si on lève la tête, on est écrasé; si on la baisse, on est méprisé. Qui sert mal est puni par le prince; qui sert bien est puni par l'envie.

sino también en su incapacidad de enfrentarse y salir vencedor en la audiencia con la reina Juana (que ocupa casi todo el segundo acto), cuya locura es un recuerdo constante de la conciencia escindida del Cardenal. La obra tiene poco de auto sacramental en este caso, y más bien narra el camino de la gloria del poder a la nada de la muerte a través de una fábula histórica inserta en un drama que es, al fin y al cabo, una reflexión sobre la caduca vanidad del hombre. La muerte final del cardenal ante la carta en la que el futuro rey le comunica su despido pone de manifiesto toda la tragedia de la propia extinción y el precipicio hacia la nada, azuzada en la última escena por el persistente ladrido de un perro en la lejanía<sup>13</sup> (pp. 168-169):

CISNEROS: Ô mon Dieu! Qu'ai-je fait! Pourquoi cette punition? (*Le cardinal esquisse un pas en titubant; des larmes qui sont venues aux yeux.*) Pauvre roi, pauvre roi, lui aussi, il aura ses traîtres...

CARDONA: Il était donc bien comme les autres! [...] Mon Père, pardonnez-moi! Mon Père!

---

<sup>12</sup> Ver Montherlant, ed. Laprade y Saint Robert, p. 1121. Ofrezco la traducción al pasaje de López Rubio (*El Cardenal de España*, 1962, p. 54): «Yo no soy hábil. Lo que me gusta es mandar quinientos hombres poco inteligentes, contentos de morir sin saber a punto fijo por qué. En la Corte, el que se aparta de las intrigas se halla en peligro, porque está solo. Si se mezcla en ellas, está en peligro, porque ellas le envuelven. Al que quiere alzar la cabeza se le aplasta. Al que se humilla se le desprecia. El que sirve mal es castigado por el Príncipe. El que sirve bien es castigado por la envidia».

<sup>13</sup> Ver Montherlant, ed. Laprade y Saint Robert, p. 1170. Ofrezco la traducción al pasaje de López Rubio (*El Cardenal de España*, 1962, pp. 169-169): «Cisneros: ¡Dios mío! ¿Qué he hecho yo? ¿Por qué este castigo? (*Da un paso titubeante. Las lágrimas asoman a sus ojos.*) ¡Pobre rey! ¡Pobre rey! Él también tendrá sus traidores... [...] Cardona: ¡Era como los demás! [...] ¡Perdonadme, Padre! ¡Padre mío! Van Arpen: [...] Que no crea que hemos acabado de juzgarle. La Mota: Un día no se le juzgará siquiera. (*Lejos, el perro continúa aullando*)».

VAN ARPEN: [...] Qu'il ne croie pas que nous ayons fini de le juger.

LA MOTA: Un jour on ne le jugera même plus. (*Dehors, un chien aboie continûment.*)

De *Port-Royal* Montherlant comenzó a escribir una primera versión en 1929, bajo la influencia de una obra homónima de Sainte-Beuve, que luego volvió a retomar entre 1940 y 1942. Sin embargo, las vicisitudes de la guerra volvieron a ralentizar el proyecto que fue definitivamente olvidado hasta 1953, cuando una detenida lectura del manuscrito original dio lugar a un cambio radical en el planteamiento de la obra y la escritura de una nueva versión esta vez definitiva, que llevaba a escena episodios radicalmente diferentes de los contenidos en la versión primitiva.

La Comédie Française estrenó *Port-Royal* el 8 de diciembre de 1954; fue un triunfo absoluto de crítica y público. La obra se benefició de tres ediciones en 1954, incluida una en el volumen de la colección de la «Pléiade», que consagraba a su autor como uno de los dramaturgos contemporáneos más influyentes de la literatura francesa. Este éxito fue tanto más notable cuanto que las obras anteriores del dramaturgo habían tenido un éxito muy mediocre. Montherlant, de 58 años, presenta *Port-Royal* en su prefacio, fechado en septiembre de 1953, como el final de una trilogía católica iniciada con *Malatesta* y *La ciudad en la que reina un niño* (*La ville dont le prince est un enfant*) que sería a la postre su última aportación al teatro. Su intención final había sido la de escribir un drama desnudo, basado en los procesos íntimos y psicológicos de los personajes, dando por hecho que no contaría con el favor del público por su técnica depurada e introspectiva y una temática tan austera como la que había elegido. La obra nace así lastrada por una especie de resignación personal que se diluye en el transcurso de la acción como un espejismo más, pues resultó ser un drama sorprendentemente complejo y singular, pese a aferrarse a una concepción dramática fuertemente anclada en la tradición neoclásica, que ya parecía no estar de moda en la Francia de 1950, cuando triunfaba en los teatros de todo el país una pieza tan opuesta en estética como en planteamientos morales como *Esperando a Godot* de Samuel Beckett.

La acción tiene lugar en 1664 en un austero y apenas dibujado locutorio de Port-Royal. El jansenismo ha sido condenado y la autoridad eclesiástica presiona para que las religiosas suscriban el «formulario» que reniega de la doctrina de Jansenio. El espectador asiste a sus discusiones y a sus angustias en espera de la llegada del arzobispo Péréfixe. La postura de sor Angélique Arnauld, sobrina del fundador de la comunidad, que, pese a sentir su propia fe anima a las hermanas a resistir, contrasta, por ejemplo, con las certezas de su protectora, la abadesa Agnés. Sin embargo, pese

a las supuestas divisiones de las religiosas, a la llegada del arzobispo las hermanas se niegan a suscribir el «formulario». Entonces se ordena que doce hermanas sean aisladas en París, en el convento de los jesuitas. Al final, permanecen en escena sólo sor Angélique y una novicia, sor Françoise. Sor Angélique, aunque dominada cada vez más por las dudas religiosas y obligada a abandonar Port-Royal, que ha sido siempre la razón de su existencia, sostiene la fe de la nueva novicia. Pero lo hace con aire tan distante y palabras tan mecánicas que sor Françoise se queda perpleja. Mientras sor Angélique se aleja definitivamente, sor Françoise vuelve a entrar en clausura. La escena permanece vacía hasta la llegada de la nueva superiora puesta al frente de la dirección del monasterio.

#### 4. ALBERT CAMUS (1913-1960)

Otro de los decididos seguidores de Calderón fue, sin duda, Albert Camus, no solo dramaturgo y escritor de obras tan influyentes como *El extranjero*, *El hombre rebelde* o *Calígula*, sino también un fino y atento lector y muy interesado como dramaturgo en las aportaciones decisivas del teatro áureo español<sup>14</sup> (en las fuentes que lo inspiraron; las puestas en escena de las obras, el manejo del espacio, de los personajes y del vocabulario; la estética plástica de la acción, los conflictos más recurrentes, o la propia historia de sus representaciones) y la honda tragicidad sobre la condición humana que trescientos años antes ya había adelantado un dramaturgo como Calderón, que el propio Camus consideraba como uno de los mejores escritores que había ofrecido España al mundo.

No obstante, su interés por el teatro español barroco no se limitó solo a la figura de Calderón (su pasión por el teatro y el cine le acompañó desde muy joven, como bien lo atestigua su novela autobiográfica *El primer hombre*) pues ya había mostrado profundos conocimientos siendo director (y fundador) entre 1935y 1936 del *Théâtre de l'Equipe* al llevar a las tablas una versión de *La Celestina*, donde él mismo actuaba como Calixto. Incluso acarició en algún momento la idea de representar una versión de *Los Baños de Argel* de Cervantes. Además de llevar a cabo la traducción de *La devoción de la Cruz*, a la que me refiero a continuación, estrenó en Angers el 21 de junio de 1957 una nueva traducción de *El caballero de Olmedo*. La obra lopiana, traducida tres años después de la escritura de su tragedia calderoniana, incide de nuevo en

---

<sup>14</sup> Ver Gay-Crozier [1967]; y Melançon [1976].

el respeto máximo al original, tanto en el pensamiento como en la epidermis expresiva del dramaturgo español, cuya necesidad de conservación<sup>15</sup>:

S'impose plus encore lorsqu'il s'agit du théâtre espagnol du Siècle d'or qui donne la primauté à l'action et à la rapidité du mouvement. Lope de Vega, par exemple, est le premier et le plus fécond de nos scénaristes. Il procède par scènes courtes, distribuées en deux lieux différents, coupées par de fréquentes entrées et sorties. Il sacrifie presque toujours la psychologie au mouvement.

Y terminaba por añadir cómo<sup>16</sup>:

Cette version, du moins, essaie de retrouver le mouvement du dialogue et de l'action tout en respectant la préciosité du texte, excessive parfois pour une sensibilité moderne, mais qui est aussi la marque d'origine de cette comédie dramatique. J'espère que l'on sera sensible en tout cas à la jeunesse et à l'éclat de cette pièce, une des plus réussies de Lope de Vega et qui rappelle souvent Roméo et Juliette par l'entrecroisement des thèmes de l'amour et de la mort. L'héroïsme, la tendresse, la beauté, l'honneur, le mystère et le fantastique qui agrandissent le destin des hommes, la passion de vivre en un mot, courent au long des scènes et nous rappellent l'une des plus constantes dimensions de ce théâtre qu'on veut aujourd'hui enfermer dans des placards et des alcôves. Dans notre Europe de cendres, Lope de Vega et le

---

<sup>15</sup> Ver Camus [2006-2008, IV: 171]. La traducción de la cita es la que sigue: «Se impone aún más cuando se trata del teatro español del Siglo de Oro, que da prioridad a la acción y a la rapidez del movimiento. Lope de Vega, por ejemplo, es el primero y el más fecundo de nuestros dialoguistas. Procede mediante escenas cortas, distribuidas en distintos lugares e interrumpidas por entradas y salidas frecuentes. Casi siempre sacrifica siempre la psicología en aras del movimiento» Camus [2022: 235-236].

<sup>16</sup> Ver Camus [2006-2008, IV: 171-172]. La traducción de la cita es la que sigue: «esta versión, cuanto menos, pretende hallar el movimiento del diálogo y de la acción, al tiempo que respeta el preciosismo del texto, excesivo en ocasiones para una sensibilidad moderna, pero que también es la marca de origen de esta comedia dramática. Espero, en todo caso, que se aprecien la juventud y el esplendor de esta obra, una de las más logradas de Lope de Vega, que recuerda a menudo a *Romeo y Julieta* por el entrelazamiento de los temas del amor y la muerte. El heroísmo, la ternura, la belleza, el honor, el misterio y la fantasía que engrandecen el destino de los hombres, es decir, la pasión de vivir, están presentes en todas las escenas y nos recuerdan una de las dimensiones más constantes de este teatro, que hoy pretende encerrarse en armarios y alcobas. En nuestra Europa de cenizas, Lope de Vega y el teatro español pueden aportar hoy su luz inagotable y su insólita juventud, y ayudarnos a recuperar en nuestros escenarios un espíritu de grandeza que estimule el futuro verdadero de nuestro teatro» [Camus, 2022: 236].

théâtre espagnol peuvent apporter aujourd'hui leur inépuisable lumière, leur insolite jeunesse, nous aider à retrouver sur nos scènes l'esprit de grandeur pour servir enfin l'avenir véritable de notre théâtre.

Camus llevó a cabo esta traducción al francés de la obra calderoniana a través de un encargo expreso hecho por Marcel Herrand para llevar a las tablas tres representaciones en 1953 en el marco del Festival de Arte Dramático en el patio del castillo de Angers (la primera tuvo lugar el 14 de junio). El conocido director de teatro había manifestado muchas veces la fascinación por una obra que consideraba una «*extravagant chef-d'œuvre*» («*extravagante obra maestra*»), según recoge el propio Camus en la nota preliminar a su traducción<sup>17</sup>) y a su puesta en escena dedicó los últimos meses de su vida (Herrand falleció el 11 de junio y no llegó nunca a ver el estreno de la versión de Camus). El día del estreno Camus ejerció como auténtico director, y decidió apostar por una llamativa puesta en escena donde sobresalían las inmensas posibilidades de un espacio al aire libre, muy adecuado para los juegos barrocos de drama calderoniano<sup>18</sup>. El principal cometido de Camus fue traducir un texto fiel en la letra y en el tono del original pero que pudiese adecuarse con holgura a las capacidades declamatorias de los actores. Es decir, se trata en todo caso de una traducción muy fiel con el contenido de los versos calderonianos, pero despojada de una versificación que entorpecía los modos adquiridos de los actores franceses («*Elle n'est pas une adaptation et elle a recueilli tout le dialogue de Calderon. Mais elle vise surtout à fournir un texte de représentation, écrit pour des acteurs*<sup>19</sup>»; «*No es una adaptación y recoge todo el diálogo de Calderón, pero aspira ante todo a proporcionar un texto representable, escrito para los actores*»). En palabras de Camus «*elle cherche à faire revivre un spectacle, à retrouver le mouvement de ce que fut d'abord une pièce jouée devant des auditoires populaires*<sup>20</sup>» («*pretende hacer revivir un espectáculo, reproducir el movimiento de lo que fue una obra destinada en un principio a ser representada ante un auditorio popular*»), y su tarea, dice, se vio facilitada por «*les audaces de pensée et d'expression du plus grand génie dramatique que l'Espagne ait produit*<sup>21</sup>» («*la audacia del pensamiento y de la expresión del mayor genio dramático que ha dado España*»). A todo esto, la fascinación de la obra para ambos (traductor y director) emanaba

---

<sup>17</sup> Ver Camus [2006-2008, III: 515].

<sup>18</sup> Ver Cots [2003: 138].

<sup>19</sup> Ver Camus [2006-2008, III: 515].

<sup>20</sup> Ver Camus [2006-2008, III: 515].

<sup>21</sup> Ver Camus [2006-2008, III: 515].



directamente de su peculiar estructura genérica, a medio camino entre el misterio medieval (que luego derivaría en el género sacramental) y el drama romántico (por su aparente tendencia al melodrama). En uno y otro vuelve a aparecer esa fascinación por el teatro religioso, cuya plasticidad propone siempre audaces soluciones para la puesta en escena de un tema tan poco cromático como el de la tensión trágica, que se establece entre el hombre y la transcendencia, y la presencia obsesiva de la gracia que<sup>22</sup>

transfigure le pire des criminels, le salut suscité par l'excès du mal sont pour nous, croyants ou incroyants, des thèmes familiers. Mais c'est plus de trois siècles avant Bernanos que Calderon prononça, et illustra de façon provocante, dans la *Dévotion*, le "Tout est grâce" qui tente de répondre dans la conscience moderne au "Rien n'est juste" des incroyants.

Camus capta desde el inicio de su traducción la grandeza excesiva de un personaje que recrea muchos de los ademanes de los mitos clásicos (Eusebio, abandonado al nacer, lucha con su padre, mata a su hermano y se enamora de su hermana), acostumbrado al exceso, al amor desmedido y a la violencia sin límites, marcado simbólicamente a través de un nacimiento infausto que lo convierte en un ser teratológico, que seduce a Julia y atrae y repugna a partes iguales a Curcio, padre del malogrado Lisardo, que muere al inicio de la primera jornada en un duelo desigual, pues la voracidad destructiva de Eusebio no conoce límites. Pero esta condición excesiva, dentro del marco de lo maravilloso y lo monstruoso esconde una debilidad emparejada con la presencia en los momentos más extraordinarios de su vida de la presencia de cruz, que le recuerda una devoción que puede implicar al final de su vida una vía de salvación y de redención. Eusebio reconoce un abandono vital de su libre albedrío, siempre amenazado por la guía moral y sobrenatural que supone la presencia de esa cruz, incluso encarnada a modo de misteriosa cicatriz en su propio cuerpo. Es la misma marca que descubre en Julia cuando va a ser raptada en el convento. La evidencia física de una misma marca que emparenta ambos destinos no es sino la constatación que necesita el lector para completar la historia que narra Curcio de manera incompleta a propósito (aunque interrumpido de hecho por el desarrollo veloz e inexorable de una acción que nunca detiene su rueda). El espanto de apodera de Euse-

<sup>22</sup> Ver Camus [2006-2008, III: 515]. La traducción de la cita es la que sigue: «transfigura al peor de los criminales, la salvación suscitada por el exceso del mal, son para nosotros, creyentes o no creyentes, temas familiares. Pero Calderón se adelantó en más de tres siglos a Bernanos, al exponer en *La devoción de la cruz*, e ilustrar de forma provocadora, el "todo es gracia" que intenta corresponder en la conciencia moderna al [literal] "nada es justo" de los ateos» [Camus, 2022: 236].

bio, que rechaza sin mayores aclaraciones a la hermosa Julia, que queda dudosa entre seguir el camino de la virtud y el arrepentimiento o abrazar el camino del pecado, que al final se le ofrece antes sus ojos como única vía posible de escape. Ambas marcas que conectan con el relato de Curcio construido en dos tiempos forman parte de esa línea de la trama que explica un caso de anagnórisis que desvela la condición de hermanos de Eusebio y Julia. Ambos comparten entonces el mismo destino aciago de una vida criminal, pero ambos nacen también sujetos a una tabla salvadora que es la cruz. Pero ellos, en realidad, no son únicos responsables de los aciagos hados de su destino. Hay en la obra un criminal más oculto que funciona como causa primera. Este no es otro que Curcio, responsable del ominoso alumbramiento de su mujer frente a una cruz en el monte, a punto de ser sacrificada en aras de una injusta ley de honor que se basa en la mera sospecha, y ocultador inconsciente del nacimiento de Eusebio tanto para la sociedad como para su propia hermana. El nacimiento apocalíptico de ambos hermanos determina en el fondo su carrera sanguinaria, pero desde la perspectiva cristiana que configura el meollo sustancial de la obra, el alma puede salvarse si hay arrepentimiento, no el cuerpo que debe morir como parte fundamental en la expiación de los pecados, mal menor teniendo en cuenta que la vida terrena no es más que una preparación para la vida eterna del alma. De esta manera, la gracia puede suprimir de un plumazo la prevalencia del mal, de igual manera que la duda de su efecto salvífico puede abocar al más justo de los hombres a la condenación eterna (como ejemplifica *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina). Pero ¿qué ocurre si se elimina a la transcendencia y al final no hay ni premio ni castigo? ¿Qué valor tiene entonces la distinción entre el bien y el mal? Ninguna. Nada es lo justo. En cierto modo, lo que atrae a Camus de Calderón es la constatación oscura de que uno puede practicar indiscriminadamente el bien o el mal, pues basta un mínimo resquicio para que asome la gracia salvífica en la conciencia del hombre.

*El Estado de sitio* (*L'État de siège*), tiene, a diferencia de la anterior versión, una gestación mucho más lenta que arranca en 1941 con la idea de Jean Louis Barrault de montar un espectáculo en torno al mito de la peste, que también había tentado a Antonin Artaud. El montaje acarrea un sinfín de dificultades prácticas por las circunstancias bélicas en las que vivía Francia, pero resultaba muy atractivo por el tipo de analogías que se podría establecer entre el convulso periodo histórico de la Segunda Guerra Mundial y la evidente simbología nazi de la peste. Entre la génesis de la idea y su concreción en un espectáculo tangible se cruzó el magnífico texto de Daniel Defoe, *Diario del año de la peste* (*A Journal of the Plague Year*, de 1722), que a punto estuvo de convertirse en la adaptación elegida. El proyecto al final no cristalizó, entre otras

cuestiones porque Barrault, informado por el propio Camus de la escritura incipiente de su novela *La Peste* (que apareció publicada en 1947 con un éxito fulminante) encargó al escritor francés la composición del texto. Lo que hizo Camus fue escribir un guion que llevara a las tablas un mito basado en la peste que pudiera ser totalmente inteligible para los espectadores de 1948, familiarizados con la barbarie de la guerra, seguramente con la memoria fresca sobre los terribles crímenes contra la humanidad perpetrados por los nazis en los juicios de Nuremberg (celebrados entre 1945 y 1946), y, además, con un ejemplo cercano de vigencia del totalitarismo en la España de Franco (no es casualidad que la acción de la obra transcurra en Cádiz). El resultado es una obra teatral de la que Camus en su prólogo insiste en dos advertencias básicas: en ningún se trata de una adaptación del texto de su novela, y segundo, está concebida como una pieza poco convencional, que se aleja de formas teatrales tradicionales para utilizar una estructura abierta, consistente en mezclar todas las formas de expresión dramática «depuis le monologue lyrique jusqu'au théâtre collectif, en passant par le jeu muet, le simple dialogue, la farce et le chœur<sup>23</sup>» («desde el monólogo lírico hasta el teatro colectivo, pasando por la pantomima, el simple diálogo, la farsa y el coro»).

Con estos ingredientes *El estado de sitio* fue representada por primera vez el 27 de octubre de 1938, por la Compañía Madeleine Renaud Jean-Louis Barrault en el Théâtre Narigny, dirigida por Simone Volterra, con música de Arthur Honegger, decorado y vestuario de Balthus y dirección escénica de Jean-Louis Barrault, cuyo éxito en Francia fue un rotundo fracaso, no así en otros países europeos, que acogieron la obra con bastante menos frialdad.

La pieza cabe entenderla como una especie de actualización genérica del auto sacramental barroco (la mención metaliteraria en el propio texto así lo avala<sup>24</sup>), a través de la variación del tema tradicional sacramental, aplicado en este caso a un tema relacionado con el auge, sentido como anacrónico, del fascismo español y la dictadura

---

<sup>23</sup> Ver Camus [2006-2008, II: 291].

<sup>24</sup> Hay una representación de un auto sacramental en el mismo desarrollo de la acción en la obra: «Les acteurs que voici, les plus grands et les plus réputés du royaume d'Espagne, et que j'ai décidés, non sans peine, à quitter la cour pour ce marché, vont jouer, pour vous complaire, un acte sacré de l'immortel Pedro de Lariba: *Les Esprits*. Pièce qui vous laissera étonnés, et que les ailes du génie ont portée d'un seul coup à la hauteur des chefs-d'œuvre universels» [Camus, 2006-2008, II: 304]. La traducción es la que sigue: «Los actores que ven aquí, los más grandes y mejor reputados del reino de España, y que no sin pena han abandonado la corte por esta plaza, van a representar para complacerles, un auto sacramental del inmortal Pedro de Lariba: *Los espíritus*. Pieza que les dejará atónitos, y que ha sido elevada de un tirón, por la alas del genio, a la altura de las obras maestras universales» [Camus, 1996: 194].

de Franco, si bien elaborado a través de una imaginería que recuerda de cerca la barbarie nazi de los campos de concentración<sup>25</sup>. Se podría considerar la obra como una especie de auto sacramental donde queda excluida toda intervención de la trascendencia. Pero sí hay un remedo de historia de la redención de la humanidad, aunque se elimina por completo la faceta salvífica de Dios. Ahora es el hombre, arrojado sin mayores miramientos a la existencia, el encargado de vencer al mal con un puro gesto de voluntad y de ausencia de miedo, al que tendrá que sumar otras virtudes dolorosas en su elección como la solidaridad con el prójimo o el sacrificio entre el amor y el bien común. El mal, anunciado desde el prólogo por los signos oscuros de un cometa que cruza la escena, y visto como portador de aciagas noticias, se concretiza en el primer acto en las figuras alegóricas de la Peste, su secretaria y Nada (en su traducción española) como fuerzas opresivas, instaladas en el ejercicio despótico y nihilista de su poder contra la ciudad de Cádiz. Frente a ellas, destaca la aparición de dos personajes antagónicos bajo el ropaje de dos amantes: Victoria y Diego, que encarnan los valores humanos del amor, con sus extraños vericuetos mezquinos y altruistas, que se levantarán en el transcurso de la acción contra la opresión de las fuerzas comandadas por la Peste. En realidad, Diego es el verdadero protagonista que consigue con su expiación final la llave para derrotar al mal y liberar a la humanidad esclavizada. Otros personajes de carácter más alegórico aparecen en escena encarnando la mediocridad, el conformismo y la cobardía abrazando el nuevo totalitarismo impuesto por la peste con intención de sobrevivir a la extinción programa de la civilización. En un plano más difuminado, está el pueblo, bajo la forma de un coro polifónico que actúa como espectador y víctima colectiva, lamentando su suerte, prediciendo las amenazas futuras, o exaltando la victoria final.

La obra estructurada en un prólogo y tres actos recoge con bastante precisión los momentos más destacados de esa caída en manos del mal, del descubrimiento del hombre de la certeza de que solo él tiene en sus manos el antídoto para recuperar la libertad y acabar con su reinado de terror, y la necesidad de la purificación de sus pasiones y deseos para conseguir la conquista del bien común. Estos tres movimientos

---

<sup>25</sup> Así se inicia el segundo acto: «Au lever du rideau, les fossoyeurs en tenue de bagnard relèvent des morts. Le grincement de la charrette se fait entendre en coulisse [...] les gardes chassent le peuple devant eux et l'amènent devant et dans la conciergerie, femmes et hommes séparés» [Camus, 2006-2008, II: 324]. La traducción es la que sigue: «Al levantarse el telón, sepultureros con atuendos de presidiarios retiran los muertos. El chirrido de la carreta se deja oír entre bastidores [...] los guardias hacen salir a la gente delante de ellos y los llevan delante y dentro de la portería, los hombres separados de las mujeres» [Camus, 1996: 221 y ss.].

se insertan en cada uno de los tres actos a través de diferentes ritmos de acción. El primero es muy dinámico en comparación con los demás, con cambios constantes en el decorado y en la escenografía diseñada para las diferentes escenas, mientras que el segundo adquiere un claro carácter de *exemplum*, a través de claves interpretativas que pertenecen al teatro del absurdo. El tercero propicia un ritmo mucho más reposado, pues se detiene en la toma de conciencia del protagonista de su formidable poder y de las concesiones necesarias para anteponer su interés particular al interés público. Todo ello a través de un texto, donde obviamente se ha suprimido la versificación polimétrica como principio segmentador, sustituida por una amalgama de formas teatrales que alternan momentos solemnes con escenas cómicas, monólogos líricos y diálogos discursivos, escenas mudas y representaciones del mundo con pequeñas escenas simultáneas, a cargo de los distintos medios sociales: pescadores, mujeres del mercado, mendigos, policías, gitanos, el astrólogo, actores, la guardia civil... que exigen puestas en escena múltiples con toda una precisa simbología tanto del bien como del mal: la plaza del mercado, el palacio del Gobernador, la Iglesia y, a lo lejos, el mar, inalcanzable al principio, símbolo de la libertad, de donde llegará finalmente ese austro purificador tan familiar en los autos sacramentales calderonianos.

## 5. FINAL

Este breve y esquemático repaso a la influencia calderoniana en los escritores franceses de la primera mitad del siglo XX, deja fuera por cuestiones de espacio y de tiempo a otros literatos menos conocidos que aportan obras, quizá más valiosos desde la óptica del magisterio calderoniano, que las aquí reseñadas.

En todo caso, la reseña de estos hitos literarios muestra sin tapujos la impronta de Calderón como dramaturgo de excepcionales dotes para el teatro religioso y teológico. Fuera de la cercana adaptación de Camus de *La devoción de la cruz*, el resto de los títulos analizados hace alusión a una consciente reactualización del auto sacramental calderoniano, que demuestra la identificación poco precisa que hacen de Calderón, del género sacramental y del teatro religioso o de temática religiosa (nada fuera de lo normal en las estrechas relaciones que mantienen vida, teatro y religión en el siglo XVII). Desde luego, ni Claudel ni Montherlant (algo menos Camus) tienen una idea clara de lo que es en realidad un auto sacramental barroco y cómo se desarrolla en el conglomerado de géneros teatrales que conforman la fiesta barroca. Si se adopta una postura excesivamente exquisita y purista, se puede aseverar que, sin el conocimiento

cabal del objeto de estudio, poca actualización puede haber, al menos con las suficientes garantías para llevarla a buen puerto. No era consciente de la necesidad quizá de profundizar más en un aspecto de la modelización calderoniana que me parece fundamental, y que señala la instrumentalización ideológica que hacen muchos (aunque no todos) de los escritores católicos franceses del teatro calderoniano. Sin duda, una visión sesgada porque queda fuera su producción cómica y su teatro cortesano de gran espectáculo, reduciendo la figura del dramaturgo español al de un grave panegirista del credo católico.

La relectura de todos estos textos —que aquí he traído a colación— me han vuelto a suscitar, a partes iguales, la curiosidad futura de escarbar más a fondo sobre un tema cuyo alcance e importancia no había calibrado en un principio, y la nostalgia, en un pasado que siento ya lejano, del recuerdo de la emoción deslumbrante que me produjeron mis primeras lecturas juveniles de Montherlant y de Camus, pues el acto de volver sobre lo ya leído siempre es una singladura gozosa y un tanto melancólica.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BARRAULT, Renard [1980]: *Cahiers L'Intégrale du «Soulier de satin»*, Paris, Gallimard.
- BATTISTESSA, Ángel J. [1951]: «Paul Claudel: su conversión religiosa y su vida», *Revista Nacional de Educación*, 103, pp. 9-20.
- BORDENAVE, Martha [2020] «“Lo peor no siempre es seguro”. Transgresión y fe en la obra *El zapato de raso*, de Paul Claudel», *Signos Universitarios*, 29, núm. 45, pp. 107-125.
- BOUVIER, Margette [1953]: «Paul Claudel nos habla de su obra preferida... *El zapato de raso*», *Revista de Literatura*, 1, núm. 1, pp. 185-192.
- CAMUS, Albert [1996]: *El estado de sitio*, en Albert Camus, *Obras*, ed. José María Guelbenzu, Madrid, Alianza Editorial, pp. 173-290.
- [2022]: *Los demonios y otras adaptaciones teatrales*, trad. Carlos Mayor y María Teresa Gallego Urrutia, Madrid, Penguin Random House [*La devoción de la cruz* ocupa las pp. 77-141].
- [2006-2008]: *Euvres complètes*, ed. Jacqueline Lévi-Valensi *et al.*, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, 4 vols.
- CHAIGNE, Louis [1963]: *Paul Claudel, poeta del simbolismo católico*, Madrid, Rialp.
- CLAUDEL, Paul [2010]: *El zapato de raso*, trad. Francisco Javier Calzada, Madrid, Ediciones Encuentro.

- [1965-1976]: *Théâtre*, ed. Jacques Madaule y Jacques Petit, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, 2 vols.
- COTS, Montserrat [2003]: «Camus traductor. *La devoción de la cruz* de Calderón», *Anthropos*, 199, pp. 138-139.
- DUBATTI, Jorge [2005]: «El poeta de la Fe», *La Nación*, Buenos Aires.
- DUROISIN, Pierre [2018]: «Trois inédits de Montherlant (I)», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1, pp. 183-210.
- MELANÇON, Marcel [1976]: *Albert Camus, analyse de sa pensée*, Fribourg, Suisse, Edit. Universitaires.
- GAY-CROZIER, Raymond [1967]: *Les envers d'un échec. Étude sur le Théâtre d'Albert Camus*, Paris, Lettres Modernes.
- LÓPEZ NARVÁEZ, Carlos [1956]: *Tres recobros españoles en el teatro francés*, Bogotá, Empresa Nacional de Publicaciones.
- MONTHERLANT, Henry de [1962]: *El Cardenal de España. Drama en tres actos*, ed. José López Rubio, Madrid, Aguilar.
- [1950]: *El Maestro de Santiago*, en *Teatro*, Madrid, Revista de Occidente, 1950, pp. 1-44.
- [1956]: *El Maestro de Santiago*, en *Tres recobros españoles en el teatro francés*, Bogotá, Empresa Nacional de Publicaciones, pp. 129-200.
- [1950]: *Notes sur mon théâtre*, Paris, L'Arche Éditeur.
- [1954]: *Port-Royal*, Paris, Gallimard.
- [1972]: *Théâtre*, ed. Jacques de Laprade y Philippe de Saint Robert, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard.
- ROLLAND QUINTANILLA, Mercedes [2001]: «Calderón en autores franceses del siglo XX: Claudel, Montherlant, Camus», en *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea: 14 y 15 de noviembre de 2000: Jornadas Internacionales de Literatura Comparada*, coord. Tomás Albaladejo, Madrid, Universidad San Pablo-CEU, pp. 139-148.

