

«Humano, demasiado humano»: reinterpretaciones cinematográficas y televisivas de *La vida es sueño* en el tardofranquismo

Eugenio Maggi
Università di Bologna, Italia

Abstract In the 1960s, Calderón's *Life is a Dream* went through two popular audio-visual adaptations: Luis Lucia's movie *El príncipe encadenado* (1960), a 'free version' with *peplum* influences, and Pedro Amalio López's televised performance (1967). By analysing how these works trivialise or manipulate the playwright's theological and political perspective, the article aims to question the notion of an orthodox Calderonian canon in the late Francoist period.

Keywords Pedro Calderón de la Barca. *La vida es sueño*. Golden Age Drama Studies. Reception of the Golden Age theatre heritage. Theatre in cinema. Francoism.

Sommario 1 El Calderón audiovisual del tardofranquismo: estado de la cuestión. – 2 Un *peplum* humanista: *El príncipe encadenado* de Luis Lucia. – 3 Apuntes sobre la adaptación televisiva de Pedro Amalio López. – 4 Conclusiones: ¿hacia un Calderón 'laico'?

1 El Calderón audiovisual del tardofranquismo: estado de la cuestión

El cuadro sinóptico de las adaptaciones de piezas calderonianas a la gran pantalla que ha reconstruido Carmona (2015, 13-14; 2018, 41) revela ya a primera vista un dato llamativo: a lo largo de casi cuarenta años de franquismo, el dramaturgo barroco teóricamente más explotable por la cultura nacionalca-

tólica del régimen, en la estela de la codificación menendezpelayana heredada por Falange (Suárez Miramón 2002, 573-4; Pérez-Magallón 2010, 283-347; Hernández González 2017), no despertó especial interés en la industria cinematográfica española, por otra parte reciente y a menudo precaria. En concreto, mientras que ya en 1945 María Teresa León y Rafael Alberti adaptaban, desde su exilio argentino, *La dama duende* para el director Luis Saslavsky (Pucciarelli 2019), hay que esperar hasta mediados de los años cincuenta para que en España llegue a cuajar un proyecto calderoniano, después de los intentos abortados de *El alcalde de Zalamea* a cargo de Eusebio F. Ardavín (1948) y de *La vida es sueño* planeada por la productora Cifesa hacia 1950, justo en vísperas de su década de crisis. Por otra parte, *El alcalde de Zalamea* (1954) firmado por José G. Maesso, con la producción de la propia Cifesa, fue un fracaso en taquilla y ni siquiera llegó a obtener la calificación de película de interés nacional, aunque figurara en ella Alfredo Mayo, el *alter ego* de Franco en *Raza*, y la prensa del régimen celebrara la obra (Wheeler 2012, 146-51; Carmona 2018, 199-210). El resto se reduce a una sola película por década (*El príncipe encadenado* de Luis Lucia, 1960, inspirada en *La vida es sueño*, y *La leyenda del alcalde de Zalamea* de Mario Camus, 1973), siendo estas además, como se comentará a continuación, unas adaptaciones muy libres de los textos calderonianos.

De entrada, por lo tanto, hay que tener en cuenta que la memoria audiovisual del teatro clásico español, y de Calderón en particular, se formó, más que en las salas cinematográficas, a través de programas televisivos de TVE como el duradero *Estudio 1* de la primera cadena, con rodajes de plató, y *Teatro de Siempre* en el 'canalillo' cultural de TV2, a partir de 1967 y bajo el impulso de Manuel Fraga, con varias obras rodadas en el corral de Almagro (López Mozo 2002; Suárez Miramón 2002; Wheeler 2012, 157-8). Por el teatro de Calderón se nota un interés continuado (aproximadamente una obra cada dos años, con picos de dos en 1967 y tres en 1968) y una cierta evolución en cuanto a géneros: siempre limitándonos al período franquista, tenemos el auto *La vida es sueño* (*Estudio 1*, 13 abril de 1965), *El alcalde de Zalamea* (*Teatro de Siempre*, 21 abril de 1967), la comedia *La vida es sueño* (*Estudio 1*, 10 de mayo de 1967), otra vez *El alcalde de Zalamea* (*Estudio 1*, 26 de marzo de 1968) y *El gran teatro del mundo* (*Teatro de Siempre*, 27 de junio de 1968), es decir, dos autos y dos dramas canónicos;¹ a partir de 1968, este repertorio se amplía

El presente trabajo es uno de los resultados de la investigación realizada en el ámbito del proyecto PRIN 2015 - Prot. 201582MPMN - «Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali»

1 Sobre la tradicional preferencia por estas dos comedias, comentaba Pérez-Magallón (2010, 322) que «los primeros decenios del siglo parecen estar marcados por dos

hacia la comedia urbana y palatina, con *La dama duende* (*Teatro de Siempre*, 13 de junio de 1968), *Mañanas de abril y mayo* (*Teatro de Siempre*, 20 de julio de 1970) y *Nadie fie su secreto* (*Estudio 1*, 12 de mayo de 1972, con reemisión en 1975).²

Considerado este cuadro complejo, el análisis comparado de películas, cine televisivo y episodios de programas de divulgación teatral³ puede contribuir a enriquecer la historia de la recepción del dramaturgo madrileño en un área todavía por explorar, debido también, como subraya Carmona en este volumen, a la escasa disponibilidad de algunos títulos. Para el caso concreto de Calderón, además, una mirada hacia sus adaptaciones en el marco cronológico tardofranquista podría servir para verificar hasta qué punto las piezas de don Pedro, exaltado por la crítica conservadora como el adalid más ilustre del orden social y de la religiosidad ortodoxa, servían efectivamente para apuntalar un ideario nacionalcatólico, o si en realidad las que acababan por primar eran inquietudes de otro tipo, que modificaban de forma incluso radical el sentido de las piezas originales.

Aunque mencionaré otras adaptaciones a lo largo del presente artículo, la piedra de toque privilegiada que he elegido es la comedia *La vida es sueño*. A continuación me enfocaré por lo tanto en *El príncipe encadenado*, la peregrina «versión libre» de Luis Lucia (1960), reservando algunas observaciones finales para el episodio de *Estudio 1* dirigido en 1967 por Pedro Amalio López.

obras de Calderón: *El alcalde de Zalamea* y *La vida es sueño*, prolongación de obras canonizadas por Menéndez Pelayo (y que incluían una parte de vocación realista y otra de exhibicionismo de actor)».

2 Saco estos datos de Suárez Miramón (2002, 589-90), acerca de los cuales me limito a rectificar que la adaptación del auto *La vida es sueño* no la realizó Pedro Amalio López (director de la comedia homónima), sino Alberto González Vergel (Acevedo González 2016, 15). Señalo también la ponencia *La representación de Calderón en la televisión pública española en sus 60 años de historia (1956-2016)*, impartida por Danae Gallo González en el XVIII Coloquio Anglogermánico sobre Calderón (Vercelli/Turín, 4-7 de julio de 2017), cuyas actas están en prensa en el momento en que escribo (mayo de 2019).

3 Como ejemplo de estudio de adaptaciones cinematográficas y televisivas a la vez, cabe mencionar la ponencia de Ángel Gómez y Nekane Parejo, *Cuatro adaptaciones españolas de «El alcalde de Zalamea» al lenguaje cinematográfico*, impartida en el Coloquio Anglogermánico ya mencionado en la nota anterior; allí Gómez y Parejo examinaron, además de las tres versiones cinematográficas, la adaptación televisiva de Federico Ruiz (*Teatro de Siempre*, 1968). En este caso puede leerse la síntesis de la intervención difundida por los autores (<http://hdl.handle.net/10630/14246>).

2 **Un peplum humanista: *El príncipe encadenado* de Luis Lucia**

El largometraje de Lucia, que dura 85 minutos, transporta la acción del drama calderoniano a una imaginaria Polonia medieval y caballeresca, reivindicando desde los propios títulos iniciales una continuidad con la concepción original de don Pedro: «Porque Calderón situó su drama en Polonia, reino distante y legendario, entonces lo haremos también nosotros. Y al igual que *La vida es sueño*, también *El príncipe encadenado* ha querido prescindir de todo realismo histórico o geográfico». En realidad, como no han dejado de observar De España (2003, 40-1) y Wheeler (2012, 154-7), más que por una genérica ausencia de realismo, *El príncipe encadenado* opta decididamente por los tópicos del cine de aventura en clave *peplum*; así, la película, que en España gozó de un buen éxito de público y crítica,⁴ se exportó como *Il principe dei vichinghi* a Italia y *King of the Vikings* a Norteamérica, renunciando a cualquier pretensión culturalista (el anuncio español de la época pregonaba en cambio «una joya de la literatura española convertida en auténtica joya del séptimo arte»).

El príncipe del título es Segismundo, aquí en una versión vagamente a lo Hércules/Steve Reeves, pero oxigenado; lo interpretó Javier Escrivá, quien el año anterior había participado en *Molokai, la isla maldita*, afortunada película hagiográfica del propio Lucia. Además de protagonizar el filme, Escrivá colaboró con José Rodulfo Boeta en adaptar el texto de Calderón, transformando su drama teológico-político en una menos ambiciosa intriga de luchas dinásticas, complots de palacio, duelos y batallas,⁵ condimentada con abundantes digresiones románticas.

Este corte se manifiesta a partir de la primera escena, cuando Astolfo, en calidad de embajador del rey Basilio, se enfrenta con una belicosa tribu de las tierras más remotas de Polonia,⁶ cuyos miembros se niegan a renovar ante él los vínculos de vasallaje con el monarca, al desconocer la legitimidad de su delegado. Es precisamente Astolfo quien, adquiriendo el papel de *villain* y antagonista de Segismundo, precipitará la llegada a palacio del príncipe encadenado. Basilio pretende casar a Astolfo con Estrella, pero el ambicioso noble, rechazando la mano de la doncella, revela ante la corte que el reino de Polonia tiene un sucesor legítimo:

⁴ En 1960, *El príncipe encadenado* ganó las siguientes medallas del Círculo de Escritores Cinematográficos: película, director, actriz principal (María Mahor, quien interpretó a Rosaura), fotografía (Alejandro Ulloa) y decorados (Sigfrido Burmann).

⁵ El cartel de la edición italiana reza en efecto: «...Spezzò le catene della prigionia e riprese il trono all'usurpatore...».

⁶ Me atrevo a conjeturar que en la caracterización de estos nobles semisalvajes pudieron influir los vascos de *Amaya*, película pseudohistórica dirigida por Luis Marquina en 1952 y basada en el novelón decimonónico de Francisco Navarro Villoslada.

ASTOLFO Existe alguien con más derechos que yo para heredar la monarquía. Permitid que grite a la corte el secreto que aflige vuestro corazón.

BASILIO ¡Guárdate!

ASTOLFO Oídme todos: no murió el hijo del rey. Segismundo vive. El príncipe real de Polonia fue ocultado en remota soledad para que no se cumpliera el hado adverso que profetizaron las estrellas. Él ha de ser quien gobierne estos reinos. [*Arrodillándose*] Castigadme, señor, pero no puedo traicionar a la justicia.

BARÓN DE GÜNTHER No le podéis quitar a vuestra sangre el fuego que le pertenece. Si Segismundo no es liberado, me eximo de fidelidad a la corona.

OTRO NOBLE Confinar al príncipe es un delito contra la monarquía.

BASILIO ¿Os atrevéis a pedirme cuentas porque no quise ver a mi patria hundida en un mar de sangre? ¿Porque quise impedir que una espantosa tiranía se ensañase contra vosotros?

BARÓN DE GÜNTHER Ninguna ley dispone que por preservar a otro de tirano podáis serlo vos.

El propio Astolfo propone entonces que Basilio ponga a prueba a su hijo, para ver si el tiempo transcurrido ha conseguido alterar la profecía, que, por cierto, se delega por completo a los astrólogos de palacio, desactivando así la caracterización de Basilio como monarca-científico, encarnación de la *hybris* del saber humano. El gesto aparentemente generoso de Astolfo tarda poco en revelar su naturaleza ladina en una escena de complot: como cabecilla de una facción rebelde, el noble pretendiente da por supuesto que el rudo Segismundo se vengará de las injusticias que ha sufrido, eliminando a su padre; de esta forma, Astolfo podrá obtener sin esfuerzo el control absoluto del reino.

La potencial degeneración del poder en tiranía, tan intrínseca al Segismundo calderoniano, se encarna por lo tanto en el arbitrio de Basilio (que por supuesto llegará a rescatarse hacia el final) y, sobre todo, en la desaforada maldad del *villain*. Hay varios momentos en los que las palabras de Astolfo, que evidentemente pasaron indemnes por la censura cinematográfica, resultan asombrosas si consideramos el contexto de la dictadura: por ejemplo, cuando Segismundo libera a los presos de las mazmorras de palacio (arrojando de la ventana no a un criado, sino al alcaide), su enemigo comenta con cinismo que «Siempre fue buen principio de gobierno liberar a los oprimidos»; ante la revuelta del pueblo polaco a favor de Segismundo, le informa a Basilio de que «La palabra de esa mujer [Rosaura] ha llevado al pueblo la utopía de que Segismundo será su liberador» (y un grande del reino, partidario de Astolfo, recomienda utilizar el «brazo fuerte» en el asunto); y, cuando finalmente se desata la guerra civil, se da este diálogo entre Basilio, quien mientras tanto ha abdicado a favor de Astolfo, y el nuevo monarca:

ASTOLFO Mañana habrá paz en Polonia, aunque sea la paz de los muertos. [...] Nosotros somos un ejército, ellos una horda.
 BASILIO Pero con fe inquebrantable.
 ASTOLFO La fe no hiere ni mata. Todas las bazas están en mi mano.

En efecto, aunque creo que nadie se atrevería a calificar *El príncipe encadenado* como obra de grandes ambiciones políticas, hay que admitir que la reflexión sobre la legitimidad del poder es constante a lo largo de toda la película. Antes de llevarlo a palacio, por ejemplo, Clotaldo le explica a Segismundo la naturaleza del príncipe:

SEGISMUNDO ¿Qué es un príncipe?
 CLOTALDO La promesa de un reino. Un príncipe es... es... como podría ser tu juventud sin cadenas. El príncipe ha de ser espejo de la monarquía, y esperanza de su pueblo. Se ama más a los príncipes que a los reyes, porque a todos nos ilusiona más el futuro que el presente. La vida del príncipe es sagrada, la devoción del pueblo le acompaña.

Sin embargo, a diferencia del Segismundo de *La vida es sueño*, naturalmente llevado por su naturaleza de príncipe a ejercer el dominio (incluso tiránico, cuando incontrolado), el de *El príncipe encadenado* parece más vacilante y pasivo; una vez en palacio, en lugar de dejarse servir y halagar, se siente muy pronto enajenado: «¿La corte? Ese mundo no es mío. Llévame lejos, Clotaldo, donde vuelva a ser Segismundo».

De todas formas, aunque la vida de corte lo decepcione y siga ce-gándolo la rabia, Segismundo sabe actuar como buen político: se alía con la tribu, hosca pero fiel, del comienzo de la película («seguro de que nunca renegarán de mí»), para fundar «un reino más justo [...] y más fuerte» que el de Basilio. No se trata, en definitiva, de un salvaje hombre-fiera que no consigue dominar sus impulsos más primitivos (piénsese, en el drama calderoniano, en los primeros encuentros con Rosaura y Estrella), sino de un alma noble que solo tendrá que superar su odio aprendiendo la ley humana del perdón y orientando su agresividad hacia la justicia.

En una película concebida con explícitas ambiciones comerciales, no sorprende que también el personaje de Rosaura quede sometido a un proceso de ennoblecimiento, funcional a la construcción de una historia amorosa con final feliz: no solo la doncella no ha sido seducida y abandonada, sino que tampoco lo fue su madre; aquí Clotaldo es en realidad nada menos que un monarca destronado, que tuvo que huir de su tierra «vencido por los usurpadores» y se exilió a Polonia

bajo el amparo secreto de Basilio.⁷ Como es lógico, por tanto, no solo Segismundo no tendrá que renunciar a ella al final de la obra (para restaurar su honra y por razón de estado), sino que Rosaura se convierte prácticamente desde su primera aparición en la compañera ideal del príncipe, con abundantes momentos empalagosos.⁸ Si para Calderón, aun encarnando el ideal neoplatónico de belleza que encamina hacia lo eterno, Rosaura nunca dejaba de ser jerárquicamente inferior a Segismundo, en *El príncipe encadenado* la dama es al mismo tiempo una compañera y una suerte de tutora política:

SEGISMUNDO Sobre estas mazmorras está mi palacio. La corte doblará la rodilla ante ti. Mi voluntad es ley en Polonia. Desterraremos el odio y la injusticia.

ROSAURA Sí. El amor debe ser la única ley de los pueblos.

SEGISMUNDO Sea también la nuestra.

Y la Rosaura-amazona que en la tercera jornada anima a Segismundo a conquistar la corona y a devolverle a ella, mujer burlada, su honra, se convierte aquí en la valiente líder de una revuelta legitimista, que oponiéndose a la tiranía de Astolfo acabará por liberar al príncipe heredero de su prisión; una insurrección justa, a diferencia de la apocalíptica guerra civil de *La vida es sueño*, protagonizada por un «vulgo [...] soberbio y atrevido» (v. 2435), un «ejército numeroso | de bandidos y plebeyos» (vv. 2302-2303),⁹ que aunque favorezca el desenlace positivo del drama no deja de ser aborrecible para la perspectiva calderoniana.¹⁰

Las divergencias comentadas hasta ahora resultan de por sí significativas, pero la auténtica piedra de toque para comprender cómo *El príncipe encadenado* se aleja del referente calderoniano consiste en el análisis de las fases y formas del desengaño de Segismundo. Destacaba De España (2003, 40) que «Decorados y vestuario sugie-

⁷ Fiel a su noble naturaleza, Clotaldo revela su paternidad primero al rey y luego a su propia hija (que en ese momento lo reniega como cómplice de las injusticias contra Segismundo). Recuérdese cómo en *La vida es sueño* el ayo de Segismundo no admitirá sus responsabilidades hasta el v. 3271, para avalar el matrimonio entre Astolfo y Rosaura.

⁸ Incluido un paseo romántico a orillas del río, durante el cual Rosaura le dice a Segismundo: «En el sueño de todas las niñas siempre hay un príncipe de dorada leyenda. Luego, pocas veces, surge un príncipe verdadero en el camino». Inmediatamente después, la pareja contempla una humilde familia con cinco niños, y Segismundo, arrobado, promete: «Rosaura, en algún lugar de la tierra quedará sitio para crear una familia como esa».

⁹ Citaré siempre por la edición de Antonucci (Calderón de la Barca 2008) limitándome a indicar el número de los versos entre paréntesis.

¹⁰ Apunto, de paso, otra modificación significativa: al final de la película Segismundo condena (al destierro, no a la prisión) no al soldado que lo ha liberado, sino al traidor que mata alevosamente a Astolfo antes de que Segismundo pueda vencerlo en duelo según derecho.

ren una imprecisa Edad Media en la que lo más chocante es la ausencia de cualquier referencia cristiana: en esa Polonia de castillos y caballeros de cota de malla (es decir, no estamos entre tribus bárbaras paganas) no aparece ninguna iglesia ni ningún sacerdote». Yo diría que la operación revisionista realizada sobre el texto calderoniano es aún más radical. *La vida es sueño* es un drama que supedita sus varios componentes (filosófico, amoroso, político) a un principio metafísico (la salvación del alma en la vida eterna) que es el único que puede rescatar del nihilismo al ser humano, desconcertado por la caducidad de la existencia terrenal. En concreto, el armazón conceptual de *La vida es sueño*, más allá del pretexto astrológico, deriva de la polémica antiprotestante: el hombre sí puede (y debe) ejercer su libre albedrío, y sus obras contribuyen, junto con la gracia, a la salvación de su alma; este es el cuadro que da sentido cabal a términos y sintagmas como «libertad», «instinto», «albedrío», «despertar», «ganar amigos» (Mazzocchi 2007) dentro de un cuadro coherente que trasciende el simple nivel moral-filosófico.

El príncipe encadenado opta en cambio por una reinterpretación laica y deslavazada del doloroso proceso de aprendizaje de Segismundo. Es importante reconstruir sus etapas para captar este cambio de perspectiva. Cuando el príncipe despierta de su sueño narcótico, Clotaldo le explica que «A veces los sueños son lo mejor de la vida. Aun soñando no es tarea perdida el hacer bien». Considérese que, como he apuntado antes, Segismundo ya ha empezado a manifestar sus excelencias de monarca, aunque todavía viciadas por su rudeza y agresividad, y la tendencia hacia el desengaño está presente desde el principio en su mente. En efecto, las palabras de Clotaldo («Aun soñando no es tarea perdida el hacer bien») resuenan en un *voice over*, dando pie al soliloquio de Segismundo que reescribe el célebre final de la segunda jornada (vv. 2148-2187):

Si es esa la única verdad del vivir, reprimamos esta fiera condición. Si todo el halago y la pompa del mundo es tan efímero, como esa nube que el sol desvanece, vana es también esta loca porfía de ambición y dominio que dejamos crecer en nuestro corazón. Sueña el hombre cuanto codicia y posee y después, al despertar, halla que todo pasó como humo. Sueña el rey que es rey, y su majestad y poder es puro engaño, que la muerte volverá ceniza. Sueña el rico su oro y sus placeres, no piensa que un soplo de viento apagará su brillo. Sueña el pobre que es pobre, y con este sentir se agobia y padece. Sueña el que afana y el que busca y el que alcanza, quien ríe y quien solloza. Ninguno lo sabe, y todos en el mundo sueñan lo que son. Yo me sueño prisionero de este valle, y soñada fue mi libertad y mi ventura. Tal es el vivir: ficción, sombra, nada, pues que toda la vida es sueño, y los sueños sueños son.

Aunque a primera vista se conserve lo básico del soliloquio original, hay dos discrepancias que llaman la atención. En primer lugar, se suprimen los vv. 2155-2157 («y la experiencia me enseña | que el hombre que vive sueña | lo que es, hasta despertar»), que cobran perfecto sentido justo después, con los vv. 2165-2167: «¡Que hay quien intente reinar | viendo que ha de despertar | en el sueño de la muerte!»; con lo cual el *despertar* no puede sino aludir al tránsito a la única vida auténtica, la eterna. Asimismo, el poder regio es un «engaño» no en sí, sino cuando el monarca no recuerda que «el aplauso que recibe» está «prestado» (vv. 2158-2162), lo cual es una reflexión algo más demandante que «vana es también esta loca porfía de ambición y dominio que dejamos crecer en nuestro corazón».

Que el *despertar* queda vinculado, en el léxico de la película, a una dimensión terrenal (ético-moral) y no metafísica, se confirma en dos escenas posteriores, cuando Segismundo acepta el reto de la guerra contra Basilio y justo después le perdona la vida a su ayo y carcelero Clotaldo:

Vuelvo a imaginar grandezas... Ofrecéis honores, dignidades, luego [*mostrando las cadenas*] todo se desvanece. Otra vez vi cosas parecidas, tan claras como ahora, y fueron soñadas. [...] No pueden caber en un sueño tantas cosas. Pero aunque esté soñando, libertaré a Rosaura. De eso no me arrepentiré al despertar.

SEGISMUNDO Quiero convencerme de que estoy bien despierto cuando haya de castigar.

CLOTALDO Gracias, señor. Aunque me consideréis enemigo, escuchad mi postrer consejo: soñad de tal manera que podáis despertar para siempre.

Y el Segismundo de la película recuerda este consejo cuando, en los minutos finales, se encara con su padre derrotado: «Fue mi maestro un sueño, del que aprendí a despertar. Erraste en el modo de vencer mi destino. Donde las estrellas trazaron venganza, mi albedrío escribirá ahora clemencia». Su *vencerse a sí mismo* vendría a coincidir, en definitiva, con un 'despertar' visto como superación íntima de los sentimientos de rencor: se trata, una vez más, de una trivialización de los conceptos calderonianos.

Adquieren entonces una significación especial el desplazamiento y la modificación de los vv. 2420-2427, con los que Segismundo, en un breve soliloquio, se enfrenta, ya cuerdo, con la batalla inminente:

A reinar, fortuna, vamos;
no me despiertes si duermo,
y si es verdad no me duermas.
Mas, sea verdad o sueño,
obrar bien es lo que importa:

si fuere verdad, por serlo,
si no, por ganar amigos
para cuando despertemos.

En la película, esta secuencia, ahora repartida entre dos locutores, marca precisamente el final, antes las aclamaciones del pueblo por la proclamación de Segismundo como legítimo monarca:

SEGISMUNDO A reinar, Fortuna, vamos. No me despiertes, si sueño.
BASILIO Mas sea verdad o sueño, obrar bien es lo que importa:
si fuera verdad, por serlo; si no, por ganar amigos para cuando despertemos.
SEGISMUNDO ¡Soñemos, soñemos!

Tales modificaciones hacen que la trascendencia dramática de la secuencia original (donde Segismundo asume, con la cordura recién alcanzada, sus derechos y deberes de monarca, tras haber superado la parálisis del desengaño) se rebaje a una trivial celebración del triunfo: parece incluso contradictoria, a la luz de la conciencia adquirida, la exclamación de júbilo por parte del héroe que cierra definitivamente la película.

Esta laicización humanista y sentimental de *La vida es sueño* no tenía por qué sonarle subversiva, ni mucho menos anticatólica, al público de la época, pero no deja de reflejar, en mi opinión, un *zeitgeist* donde no resultaba sospechoso oír hablar, pongamos, del amor como «única ley de los pueblos».

3 Apuntes sobre la adaptación televisiva de Pedro Amalio López

Comparado con las operaciones de adaptación recién comentadas, el episodio de *Estudio 1* dedicado al drama de Calderón, dirigido por Pedro Amalio López y emitido el 10 de mayo de 1967, es previsiblemente más lineal y respetuoso con el texto original. No es este el lugar adecuado para analizar los límites de esta forma de teatro televisado, todavía mimética respecto al espectáculo de sala, dependiente de la tradición radiofónica y primitiva en cuanto a recursos (platós minimalistas, uso bastante limitado de las cámaras, aprovechamiento solo ocasional del lenguaje cinematográfico); su importancia histórica consiste principalmente en haber sido el principal vehículo de divulgación del repertorio clásico a una audiencia de masas, con todas las implicaciones políticas consiguientes (López Mozo 2002, 163-6; Suárez Miramón 2002).

Precisamente a la luz de este potencial divulgativo, creo que es interesante transcribir por su valor documental la presentación en *voice over* que introducía *La vida es sueño* televisiva:

Vamos a escuchar esta noche, a través de las pantallas de televisión, nada menos que los versos eternos que escribió hace más de tres siglos don Pedro Calderón de la Barca. Ante un empeño así, de antemano, debemos pedirles perdón. Pudiéramos decir que *Estudio 1*, por demasiado respeto, se acerca muy contadas veces a estas grandes y difíciles cimas del teatro, pero el carácter mayoritario, en cuanto a divulgación teatral, de este espacio, obliga a Televisión Española a acercarse a estas grandes obras para tratar de ofrecerlas a sus millones de espectadores. No obstante, al hacerlo, *Estudio 1* no puede ocultar su temor ni puede silenciar su humildad. No es fácil encajar en un medio nuevo, demasiado joven, la grandeza de este drama simbólico, trascendente y trascendido, porque si de todo el teatro español hubiese que señalar una época, nos quedaríamos con este barroco siglo XVII; y si tuviéramos que señalar a un autor, apuntaríamos probablemente a don Pedro Calderón; y si dentro del teatro de Calderón nos pusiesen en el aprieto de marcar un título, ese título sería *La vida es sueño*, con su tremendo personaje encadenado, un poco Prometeo y un poco Zaratustra, que se llama Segismundo. Está fechada esta obra en 1635, según datos de Federico Carlos Sáinz de Robles. Calderón había nacido con el siglo barroco, en 1600. Tiene por lo tanto treinta y cinco años y está en el momento más brillante de su vida. Bachiller en cánones por Salamanca, poeta de la corte con algo de teólogo y algo de cortesano escandaloso, ha combatido los Tercios de Flandes y como todo intelectual de su tiempo ha recorrido Italia. Los corrales de comedias le han abierto sus puertas con *El príncipe constante*, y los futuros seres simbólicos de sus futuros autos sacramentales empiezan a bullir en su mente joven. Son símbolos que se humanizan, son hombres que se simbolizan; así puede pensarse la génesis creadora de Segismundo, un símbolo humanizado que se hace humano, demasiado humano, como la pasión de Federico Nietzsche. Este Segismundo de *La vida es sueño* es grandioso en todo, exagerado en todo; es un personaje clásico con pasiones de romántico; apasionado en el amor y en el odio, en la brutalidad y en el arrepentimiento; tan grande su humanidad que no solo la prisión se le queda pequeña, sino la vida también. Por el delito de haber nacido se ve encadenado y su vida se hace prisión. La vida y el sueño, y el sueño y la vida se insertan uno en otra, se mezclan y se funden, se confunden en la pasión de Segismundo.

Si, por lo menos en este caso, la adaptación televisiva no se plantea ninguna revisión profunda de la pieza original, no deja de ser interesante una ficha de presentación de este corte, que repite tópicos archiconocidos (Calderón prerromántico, Segismundo como figura titánica) junto con tergiversaciones anacrónicas más contemporáneas (Nietzsche, tal vez por influjo del existencialismo francés, aunque no se le nombre de forma explícita).

En cuanto a la selección del material original por parte de Amalio López, que reducía la duración de la pieza a la hora y cuarto canónica de aquellos programas teatrales, el enfoque en la figura de Segismundo es evidente desde el propio comienzo del episodio, que sacrifica los versos de Rosaura y Clarín para arrancar con el monólogo del príncipe prisionero. De cara al objeto de este artículo, y a la luz de las observaciones anteriores, me parece interesante destacar dos escenas interrelacionadas de la tercera jornada, donde es evidente la simplificación de la complejidad teológica del original. Como es sabido, en el drama Clarín (que aquí más que nunca es espejo de la pasividad fatalista e irresponsable de Basilio y, en parte, del propio Segismundo) se esconde mientras arrecia el combate entre el ejército regio y los partidarios del príncipe legítimo, decidiendo, con su usual cinismo, ver la «fiesta» de la guerra desde un sitio seguro, como un espectador (vv. 3052-3055). En la versión televisiva, este antecedente se elimina, y Clarín aparece arrastrándose herido entre los espadaños de los soldados, para luego recitar los vv. 3075-3095 ante Basilio y Clotaldo. Pero lo que sigue no es el diálogo entre los dos ancianos de los vv. 3096-3122, rico en enseñanzas teológicas («no es cristiana | determinación decir | que no hay reparo a su saña. | Sí hay, que el prudente varón | vitoria del hado alcanza», vv. 3115-3119), sino, con un salto abrupto, la resolución de Basilio («Si está de Dios que yo muera, | o si la muerte me aguarda, | aquí hoy la quiero buscar, | esperando cara a cara», vv. 3132-3135), como si solo de valor militar se tratara.

4 Conclusiones: ¿hacia un Calderón ‘laico’?

Para concluir, recordaré algunas observaciones de otros estudiosos a los datos que acabo de presentar, que me parecen más coherentes y reveladores en el caso de *El príncipe encadenado* y sin duda menos decisivos en el de *La vida es sueño* de *Estudio 1*. En fechas recientes, Acevedo González (2016) ha presentado un detallado análisis de la adaptación televisiva del auto de *La vida es sueño*, dirigida por Alberto González Vergel y transmitida en 1965, donde el estudioso, al margen de ciertas lamentables apreciaciones político-culturales,¹¹

¹¹ Cito este largo pasaje: «La música de Halffter podría resultar así emblemática de una lectura del auto hecha a mediados de los años sesenta por una selección de artistas de primera línea que vivían un ambiente intelectual que dificultaba la comprensión del teatro de Calderón. Estas dificultades se resumen, a nuestro parecer, en la pretensión de querer actualizar dicho teatro como una manifestación de alta cultura sin advertir que, por un lado, esa alta cultura estaba en el Siglo de Oro más vinculada a lo popular de lo que pensaban, y no sólo a lo popular elevado a segundo grado, y por otro, que esa alta cultura era inseparable del catolicismo, aspecto del que pensamos que huirán por

demuestra que el armazón teológico de la pieza queda por lo menos trastocado (hacia un uso nada menos que satánico, según Acevedo). Aquí me interesa destacar, en especial, la presencia de grabados de Goya en los títulos iniciales y finales, además de la sorprendente fórmula de cierre: «la adaptación acaba con el fondo del Capricho 75 sobre el que aparece, en la parte alta de la imagen, un entendible LAUS DEO, fotograma que da paso al último antes del cierre y en el que se deja ver, en la parte baja de la imagen, un incomprensible LAUS HOMO» (Acevedo González 2016, 31). Aunque pueda haberse dado por poligénesis, cabe recordar que una recuperación ideológicamente caracterizada de Goya dentro de una adaptación calderoniana se había verificado ya con *La dama duende* de León y Alberti (1945), como ha estudiado en detalle Pucciarelli (2019). Además, el «loor al hombre» apunta hacia una revisión laica y humanista de Calderón (impropia, y en eso coincido con Acevedo), en paralelo con otros fenómenos llamativos del mismo período (como la reinterpretación del personaje de Pedro Crespo en la película de Mario Camus, que han estudiado Wheeler [2012, 159-64], Carmona [2018, 214-25], y Trecca en estas páginas, con una atención que habría que extender a las versiones televisivas). Creo que estos elementos, que todavía carecen de un marco interpretativo general, demuestran por lo menos que en el período tardofranquista es imposible dar por asumida una lectura monolítica, propagandística y, sobre todo, realmente ‘teológica’ de la obra calderoniana en los medios audiovisuales, incluso cuando se trata de divulgación o de proyectos comerciales destinados para un público muy vasto.

Bibliografía

- Acevedo González, Horacio (2016). «*La vida es sueño* en televisión o de un auto sacramental sin sacramento». *Anuario Calderoniano*, 9, 15-33. DOI <https://doi.org/10.31819/9783954879922-001>.
- Calderón de la Barca, Pedro (2008). *La vida es sueño*. Ed. de Fausta Antonucci. Barcelona: Crítica.
- Carmona, Alba (2015). «Análisis de la recepción y canonización de las comedias del Siglo de Oro a partir de sus adaptaciones cinematográficas». Ma-

ser la forma más fácil de tomar distancia de las señas de identidad de un régimen político con el que no querían ser identificados. El problema radica en que esa distancia era, al parecer, más importante que el propio teatro de Calderón que, en definitiva, fue el que salió perdiendo, pues el respeto que hasta entonces había mostrado ese régimen con la resurrección de los autos que protagonizara la Generación del 27 fue infinitamente mayor que el que se tendrá a partir de entonces, debido, sin duda, a la presión que en los años sesenta empezará a ejercer la paulatina descristianización de la sociedad occidental impulsada por la renovación de la vigencia de unos ideales ilustrados que habían sido puestos en duda tras las dos guerras mundiales» (Acevedo González 2016, 20).

- ta Induráin, Carlos; Zúñiga Lacruz, Ana (eds), «*Venia docendi*» = *Actas del IV Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2014)*. Pamplona: GRISO, 7-21.
- Carmona, Alba (2018). *La comedia áurea en el lienzo de plata: análisis de la recepción de la comedia nueva a partir de sus reescrituras filmicas* [tesis doctoral]. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. URL https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2018/hdl_10803_523500/a1ca1de1.pdf (2019-05-31).
- De España, Rafael (2003). «El cine es sueño. El difícil paso a la pantalla de los autores del Siglo de Oro». *Studi Ispanici*, 28, 35-50.
- Hernández González, Laura (2017). «Un genio desfigurado. Calderón de la Barca durante el franquismo». *Anuario Calderoniano*, volumen extra, 2, 31-46. DOI <https://doi.org/10.31819/9783954879946-002>.
- Hormigón, Juan Antonio (2002). «Los clásicos y el cine». Romera Castillo, José (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor, 63-9.
- López Mozo, Jerónimo (2002). «Teatro y televisión: ¿un matrimonio bien avenido?». Romera Castillo, José (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor, 157-69.
- Mazzocchi, Giuseppe (2007). «'Amigos para cuando despertemos' (*La vida es sueño*, vv. 2423-2427)». Bolaños Donoso, Piedad; Domínguez Guzmán, Aurora; de los Reyes Peña, Mercedes (eds), *Geh hin und lerne. Homenaje al profesor Klaus Wagner*, vol. 2. Sevilla: Universidad de Sevilla, 739-46.
- Pérez-Magallón, Jesús (2010). *Calderón. Icono cultural e identitario del conservadurismo político*. Madrid: Cátedra.
- Pucciarelli, Tiziana (2019). «Alberti, León, Saslavsky: reinventando *La dama duende* en la Argentina de los exiliados». *Confluenze*, 11(1), 259-70. URL <https://confluenze.unibo.it/article/view/9569/9334> (2019-07-02).
- Suárez Miramón, Ana (2002). «Las producciones televisivas de teatro clásico». Romera Castillo, José (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor, 571-95.
- Wheeler, Duncan (2012). *Golden Age Drama in Contemporary Spain. The Comedia on Page, Stage and Screen*. Cardiff: Wales University Press.