



LA LECTURA CONTEMPORÁNEA DE *ENRIQUE VIII Y LA CISMA DE INGLATERRA* SOBRE EL TEXTO DE CALDERÓN DE LA BARCA

CONTEMPORARY READING OF *ENRIQUE VIII Y LA CISMA DE INGLATERRA* ABOUT THE TEXT OF CALDERÓN DE LA BARCA

Begoña Gómez Sánchez

Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)
Instituto del Teatro de Madrid (ITEM)
(begona.gomez@unir.net)
<https://orcid.org/0000-0001-5283-0813>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2025.55.16

ISSN 2444-3948

Resumen: En la actualidad de la puesta en escena nacional e internacional existe una tendencia escénica que aboga por realizar lecturas contemporáneas sobre textos teatrales pertenecientes al canon clásico. El presente artículo analiza la labor conjunta en nuestro territorio nacional del director escénico y el dramaturgista dentro de la lectura contemporánea de un texto de Calderón de la Barca en el siglo XXI. *Enrique VIII y La cisma de Inglaterra* fue dirigida por Ignacio García con la figura del dramaturgista José Gabriel López-Antuñano en 2015 para la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC). Como resultado, en este estudio se desarrollarán las principales modificaciones del texto fuente y los códigos escénicos de la lectura contemporánea de un texto teatral clásico.

Palabras clave: Calderón de la Barca; *La cisma de Inglaterra*; lectura contemporánea; Ignacio García; puesta en escena española, siglo XXI.

Abstract: In the current national and international staging there is a stage trend that advocates for contemporary readings of theatrical texts belonging to the classical canon. This article analyses the joint work in our national territory of the stage director and the playwright within the contemporary reading of a text by Calderón de la Barca in the 21st century. *Enrique VIII y La cisma de Inglaterra* was directed by Ignacio García with the figure of the dramaturg José Gabriel López-Antuñano in 2015 for the Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC). As a result, this study will develop the main modifications of the source text and the stage codes of the contemporary reading of a classic theatrical text.

Keywords: Calderón de la Barca; *La cisma de Inglaterra*; Contemporary reading; Ignacio García; Spanish staging, 21st century.

Sumario: 1. Introducción. 2. Las puestas en escena de *La cisma de Inglaterra* de Calderón. 3. El texto dramático de *Enrique VIII y La cisma de Inglaterra*. 4. La narratividad escénica y las opciones estilísticas de *Enrique VIII y La cisma de Inglaterra*. 5. Conclusiones. 6. Obras citadas. 7. Notas.

Copyright: © 2025. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

BEGONÍA GÓMEZ SÁNCHEZ. Doctora en Humanidades y Titulada Superior en Dirección de escena y Dramaturgia. Docente de la Universidad Internacional de la Rioja (UNIR) del Máster en Estudios Avanzados de Teatro y de la Facultad de Ciencias de la Educación, ha sido profesora de Dramaturgia y Crítica Teatral de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD). Su línea de investigación se centra en el estudio de la puesta en escena española contemporánea. Ha participado como ponente en congresos, seminarios y eventos de difusión científica nacionales e internacionales. Sus estudios han sido editados en revistas científicas como *Anagnórisis*, *Don Galán*, *Estreno*, *Hipógrifo* y *Telón de Fondo*. Miembro de la Asociación Internacional Teatro Siglo 21 (AIT21) y del Instituto del Teatro de Madrid (ITEM). Como autora, ha publicado en la editorial Fundamentos-RESAD la monografía titulada *La poética de la puesta en escena: Calixto Bieito*.

1. INTRODUCCIÓN

En la actualidad de la puesta en escena nacional e internacional existe una tendencia escénica que aboga por realizar lecturas contemporáneas sobre textos teatrales pertenecientes al canon clásico. No obstante, esta reinterpretación genera bastante controversia, tanto en sectores de la crítica teatral como en el propio público, al defender el carácter inmutable de los textos clásicos a la hora de ser modificados. Los teóricos teatrales Patrice Pavis y Juan Antonio Hormigón destacan la necesidad de una lectura contemporánea. Pavis concreta la subjetividad del director de escena como una interpretación del «sentido del texto» (Pavis, 1998, p. 134) y Hormigón afirma que «el trabajo del director no puede limitarse a la supuesta traducción de la obra literariodramática, a riesgo de sucumbir a una lamentable pobreza expresiva y significante» (Hormigón, 2002, p. 33).

Entonces, ¿qué se debe realizar en una lectura contemporánea de un texto teatral clásico? Para comenzar y partiendo de las definiciones de López-Antuñano, se han de buscar las diversas lecturas y significados de este, a través de lo que se denomina «la polisemia» para luego establecer analogías entre el texto fuente¹ y el contexto de la puesta en escena. La contemporaneidad del contexto determina cómo los mecanismos escénicos y literarios del texto clásico tienen vigencia para el espectador actual y decide si existe «posibilidad de escenificar un texto clásico porque los contenidos interpelan al espectador contemporáneo» y si estos pueden ser legibles para el receptor del siglo XXI (García Fernández y López-Antuñano, 2022, pp. 77-87). En ocasiones, se han de realizar ciertos ajustes en el texto fuente para que la distancia entre este y la actualidad mantenga la legibilidad que se demanda. En este caso, se produce la modificación textual de la fuente y la adecuación de unos códigos escénicos, en concreto de la narratividad escénica y de la opción estilística de la puesta en escena, para el receptor contemporáneo.

Según la tradición centroeuropea, el director de escena junto al dramaturgista son los encargados de realizar la lectura contemporánea y la adecuación escénica. En el siglo XVIII, en la Ilustración, Gotthold Ephraim Lessing, autor dramático y dramaturgo (*Dramaturg*) del Teatro Nacional de Hamburg, redactó la *Dramaturgia de Hamburgo* (1767-1769), un libro básico en toda Europa que ha sido bastante desconocido en España hasta que se tradujo en 1987. En este se formulan por primera vez

las funciones propias de una nueva figura en el ámbito teatral, el dramaturgista (*Dramaturg*) y su distinción con el escritor de obras dramáticas (*Dramatiker*) y con el director de escena (Lessing, 1993). Actualmente, el dramaturgista se define dentro del proceso escénico como aquel que «acomete el estudio del texto fuente y sus circunstancias, propone la traslación del texto al espectáculo y lo reescribe si es necesario» (García Fernández y López-Antuñano, 2022, p. 25).

Bajo estas premisas, el presente artículo analiza la labor conjunta en nuestro territorio nacional del director escénico y el dramaturgista dentro de la lectura contemporánea de un texto de Calderón de la Barca en el siglo XXI. *Enrique VIII y La cisma de Inglaterra* fue dirigida por Ignacio García² en 2015 con el dramaturgista José Gabriel López-Antuñano³ para la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC)⁴. En este estudio se analizarán las principales modificaciones del texto fuente y los códigos escénicos de la lectura contemporánea con el objeto de, a modo de conclusión, recopilar aquellos mecanismos que podrían ser usados en la lectura contemporánea de un texto teatral clásico.

2. LAS PUESTAS EN ESCENA DE *LA CISMA DE INGLATERRA* DE CALDERÓN

El título original del texto teatral de Calderón de la Barca es *La cisma de Inglaterra*, una obra de juventud (1625-1627) calificada por los teóricos como drama histórico (Valbuena Briones, 2000, p. 190) y tragedia histórica (Arellano, 1995, p. 489-491). Basada en una fuente histórica recopilada en la *Historia eclesiástica del cisma del reino de Inglaterra*, del P. Pedro de Rivadeneira de 1588 (Valbuena Briones, 2000, p. 190) (Arellano, 1995, p. 490).

No obstante, Calderón empleó su propio ingenio para modificar la fuente histórica, relatar lo que deseaba y establecer el diálogo con el contexto de la creación del texto fuente. Según Ruiz Ramón las principales variaciones de los personajes⁵ estriban en desproveer de considerables rasgos negativos al monarca Enrique VIII, no tratar el tema de la sensualidad en Ana Bolena y otorgar al cardenal Volseo un papel más importante en la obra teatral (Calderón de la Barca, 1981, pp. 55-59). En este sentido, «no le servía a Calderón la imagen de un rey lascivo y cruel, sino la de un monarca que se debate entre pasión y razón, sometido al dilema trágico de su libertad y su destino» (Escudero Batzán, 2001, p.

484) para, como fin último, dialogar con su presente histórico: cómo el monarca cristiano Felipe IV dejó su gobierno en manos del Conde Duque de Olivares.

La cisma de Inglaterra posee numerosos estudios críticos⁶, incluidos aquellos que realizan la comparativa con el texto teatral de William Shakespeare⁷, aunque, por otra parte, la obra calderoniana se ha representado en muy pocas ocasiones. La primera representación, probablemente, se produjo en Madrid o en el Pardo el 31 de marzo de 1627 por la compañía de Andrés de la Vega (Calderón de la Barca, 1981, p. 60). Hasta el siglo XX no hay registros de su escenificación. En la base de datos del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM) consta una puesta en escena que data de 1979 por la Compañía Española de Teatro Clásico con dirección escénica de Manuel Canseco y dramaturgia de Juan Antonio Castro estrenada en el Real Coliseo Carlos III de San Lorenzo de El Escorial (Madrid) que además se pudo ver en el IV Festival Internacional de Teatro Clásico, de Almagro. El texto dramático contenía variaciones de la fuente y el espectáculo fue valorado positivamente tanto por el público como por la crítica. Esta última destacaba la música en directo, la interpretación de los actores y la dirección escénica (Díez-Crespo, 1979) (Mascarell, 2017).

A comienzos de la década de los noventa, la compañía madrileña Zampán Teatro, Compañía Estable de Repertorio de Teatro Clásico, estrenó el 20 de julio de 1990 en el Claustro de los Dominicos dentro del marco del XIII Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro su versión de *La cisma de Inglaterra* de Calderón. Este montaje suscitó críticas desfavorables que incluso cuestionaban si se trataba de una compañía de aficionados que no era idónea para el citado festival. El titular «Padercer Calderón» sintetiza la opinión generalizada de la crítica (Ferreiro, 1990) (Galán, 1990) (Villán, 1990). Sobre aspectos concretos del espectáculo destacaron negativamente la versión como «bastante aligerado, lo que lleva a introducir finales no previstos por el autor para la vida de algunos personajes (como el llamativo suicidio del cardenal Volseo), y la pérdida de escenas muy bellas como el encuentro del cardenal con la reina Catalina» (Ferreiro, 1990). Por último, fue reseñable el intento de la compañía por realizar un puente entre el texto fuente y el contexto de las representaciones por medio de la escenografía con «un pequeño tablado elevado en el centro del escenario, reforzado únicamente con

unas sillas y unos maniquíes de los que colgaban trajes de época» y con la caracterización del personaje de Pasquín del siglo XX «con un modo de actuar muy brechtiano» (Ferreiro, 1990).

El siguiente estreno del texto calderoniano se produjo bien entrado el siglo XXI. Bajo la dirección escénica de Ignacio García y el dramaturgo José Gabriel López-Antuñano y con el título *Enrique VIII y La cisma de Inglaterra*, variación del texto fuente que se desarrollará en el siguiente epígrafe, el 27 de febrero de 2015 se representó por primera vez en el Teatro Pavón de Madrid, la entonces sede provisional de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC)⁸. Posteriormente y ese mismo año, participó en el 38 Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro desde el 2 al 12 de julio. La recepción de este montaje fue muy positiva hasta el punto de recibir el Premio ADE de Dirección 2015. La crítica lo calificó como de «teatro con mayúsculas, donde resplandece la grandeza de un clásico no siempre respetado» (Pérez-Castilla, 2015), «bello y potente» (Villán, 2015) y como «un gran espectáculo de la CNTC que recibió en su primera función una larga ovación» (J. Y., 2015). En suma, a continuación se analizarán los mecanismos dramatúrgicos y escénicos que generaron estas valoraciones.

3. EL TEXTO DRAMÁTICO DE *ENRIQUE VIII Y LA CISMA DE INGLATERRA*

Según Francisco Ruiz Ramón, autor de una lograda edición y estudio de *La cisma Inglaterra* de Calderón de la Barca, el tema principal es el «sentido trágico de la libertad humana» (Calderón, 1981, p. 22) que se desarrolla en la fuente a través de las consecuencias fatales que las acciones desacertadas de un monarca imprimen sobre la vida de su pueblo. Ciertamente, un tema de latente actualidad en nuestro país puesto que las sucesivas irresponsabilidades de los gobernantes y sus secuelas sobre la población han creado una extensa corriente ciudadana que demanda la integridad de los dirigentes.

No obstante, la lectura contemporánea sobre los textos clásicos se torna imprescindible para establecer un diálogo directo entre la fuente y lo contemporáneo. Ignacio García argumenta al respecto:

Yo creo que las obras deben ser reinterpretadas para seguir vivas y que los artistas tienen la obligación de hacer lecturas contemporáneas que

hablen desde el presente sin traicionar la esencia de las obras del pasado, y creo que es un equilibrio difícil pero no imposible. Se trata de ir a la esencia sabiendo que han cambiado los actores, los teatros, los medios técnicos, los espectadores y las convenciones (Fernández, 2019).

Podemos cambiar más allá de la apariencia o el vestuario, podemos y debemos alterar la estructura del relato, los personajes, los versos incluso y el desenlace y moraleja de los textos, sin que necesariamente eso ataque la fidelidad, a la esencia de los textos (Rodríguez, 2021, p. 24).

Todas estas variaciones e incluso transformaciones de un texto fuente, son para García el resultado de un profundo conocimiento del autor y de su contexto para luego poder crear analogías entre estos y lo contemporáneo y plasmarlas en el texto dramático (Hoyo Ventura, 2017, p. 146).

El primer paso de este camino hacia el diálogo de la fuente con la actualidad se realiza cuando el director de escena concreta el núcleo de convicción dramática de su propuesta. García se centró en la lectura cívica de la fuente colocando en un segundo plano a la lectura religiosa, la separación de Roma de la iglesia de Inglaterra, y el componente melodramático, la relación pasional entre el rey Enrique VIII y Ana Bolena. Como resultado, su núcleo de convicción dramática reflexiona sobre la responsabilidad del poder político y expone la siguiente cuestión que torna al texto fuente de contundente contemporaneidad con la situación política de la España de comienzos de siglo XXI: «¿servicio a los ciudadanos o bien ocasión para satisfacer pasiones y colmarse de riquezas?» (López-Antuñano, 2015, p. 15).

Una vez establecido el núcleo de convicción dramática por el director, el dramaturgista, en este caso López-Antuñano, se encarga de crear el texto dramático⁹. En el programa de mano y demás documentos de la puesta en escena aparece como «versión» (*Enrique VIII y La cisma de Inglaterra*. Dirección Ignacio García, 2015b) si bien, atendiendo a la tipología de los textos dramáticos se trata de una intervención con la inserción del uso de la intertextualidad¹⁰. Aunque el propio García afirmaba haber realizado una «intervención valiente» (Zubieta, 2015, p. 53) la crítica valoraba muy positivamente a la «versión» aludiendo al «respeto» del texto fuente. Probablemente estas afirmaciones se deban a que este texto de juventud de Calderón resultara bastante desconocido para este sector de la crítica (García, 2015a) (García Garzón, 2015). A continuación, se va

a exponer el análisis de todos aquellos cambios y adhesiones del texto fuente que justifican la tipología seleccionada del texto dramático.

Para comenzar, la concreción del núcleo de convicción dramática tiene como primera consecuencia directa la modificación del título del texto fuente y añade el nombre de su protagonista por delante de lo enunciado por Calderón, *Enrique VIII y La cisma de Inglaterra*, ya que según el dramaturgista «la intervención puso mayor énfasis en el uso fraudulento del poder por parte de Enrique VIII» (García Fernández y López-Antuñano, 2022, p. 35) y en el «drama existencial con consecuencias políticas» del monarca (López Antuñano, 2015, p. 16).

La siguiente intervención más llamativa se refiere a la estructura externa. Las tres jornadas de Calderón se convierten en dos partes encabezadas por un «Prólogo» (García, 2015b, p. 1) y divididas por un «Interludio» (López Antuñano, 2015, pp. 35-39). Sobre la acción dramática, esta transcurre en un contexto no definido aunque posee connotaciones estéticas con el periodo temporal del texto fuente y que consta en una nueva acotación inicial del texto dramático: «Londres, palacio del rey» (López Antuñano, 2015, p. 35). Ignacio García declara: «Sobre situar el montaje en una época histórica concreta, en el montaje hay un cierto nivel de abstracción. No hemos intentado ni en el vestuario ni en la escenografía ir a una reconstrucción, sino que nos hemos basado en una inspiración de época» (Zubieta, 2015, p. 55).

Por otra parte, las modificaciones generales más reiterativas inser- tas en el texto dramático se tratan, en primer lugar, del resumen y eliminación de versos en los monólogos o soliloquios puesto que reiteran información ya emitida (López Antuñano, 2015, pp. 35-36) (Calderón, 1981, pp. 76-80). Estas supresiones son aclaradas por el dramaturgista: «hay una cuestión que hemos cuidado muchísimo y es que apenas hay versos nuevos. Yo diría que el 95% del texto que se va a representar son versos de Calderón y cuando ha hecho falta buscar alguna palabra nos hemos ido al lenguaje de la época» (Zubieta, 2015, p. 62). Sobre las adhesiones de versos, se analizarán al abordar el final del texto dramático. En segundo lugar, se suele generar un discurso dialogado a partir de extensos monólogos con el objeto de no ralentizar el ritmo. Un ejemplo muy esclarecedor de este procedimiento se encuentra en el final de la primera parte cuando Enrique VIII repudia a su esposa la reina Catalina (López-Antuñano, 2015, pp. 57-58) (Calderón, 1981, pp. 147-153). Por último, como recurso constante en la creación del texto dramático se

respetan gran parte de los apartes y las acotaciones que generan acción y no cortan el ritmo de esta (Zubieta, 2015, pp. 64-65).

En cuanto a los personajes, aparecen todos los que Calderón insertó salvo el «Acompañamiento» (Calderón, 1981, p. 74) (López-Antuñano, 2015, pp. 35) configurando en el texto dramático un universo femenino alrededor de Enrique VIII, de hecho, los «músicos» de la fuente son intérpretes de género femenino. El director de escena declara: una «corte femenina, (...) casi un harén alrededor de Enrique» (Zubieta, 2015, p. 57). Por otro lado, se profundiza en los personajes femeninos, Catalina de Aragón, la infanta María y Margarita Polo y en el gracioso Pasquín, y se equilibran y humanizan los rasgos tipológicamente negativos de Enrique VIII, Volseo y Ana Bolena (López-Antuñano, p. 16).

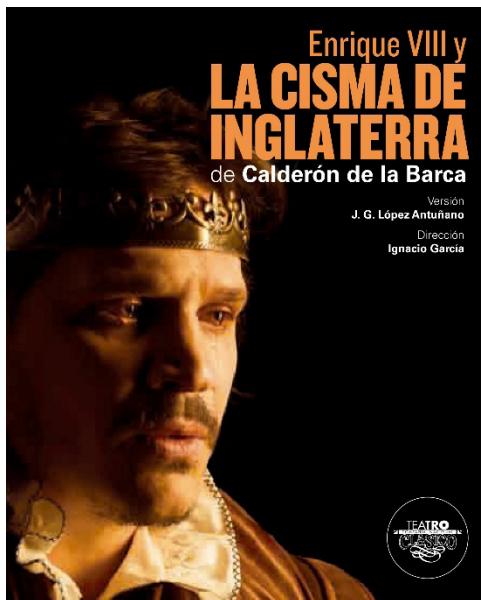


Ana Bolena y el cardenal Volseo.

© Fotógrafo: Ceferino López | Fuente: Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC)

Algunos de los rasgos concretos de la variación dramatúrgica son, por ejemplo y en relación con el monarca, presentar a un Enrique VIII que muestra su dilema existencial por medio del sufrimiento e incluso del llanto. Sobre la reina Catalina, destacan la fortaleza, la decisión y el no

conformarse con las decisiones del rey puesto que ella también evidencia sus dotes para el gobierno. El personaje de la Infanta María, según palabras del dramaturgista, «quedaba muy desdibujada; hemos realzado su papel porque luego es en este personaje en quien confluye toda la obra y no encontrábamos coherencia en que surgiera de la nada...» (Zubieta, 2015, p. 66). El gracioso Pasquín se construye como un trasunto del rey Enrique VIII, al que todos escuchan. En el pasado, tal y como aparece en el texto fuente, fue un hombre inteligente y ahora porta una enorme cicatriz en la frente. Según López-Antuñano: «hemos enfatizado algunas características que están en el texto de Calderón para que sirva de voz de la conciencia de Enrique y cree tensión y conflicto» (Zubieta, 2015, p. 66).



Cartel publicitario.

© Fotógrafo: Ceferino López | Fuente: Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC)

En el análisis se dilucidan que las principales intervenciones del texto fuente integradas en el texto dramático comienzan con la inserción de un «Prólogo». En el texto escénico aparece la siguiente acotación: «Abren las 4 puertas y entran todos los personajes y van a su marca. Avanzan

hacia delante, en una marca musical cambia el ritmo, hay un pequeño golpe y en una segunda marca musical caen los dos paneles centrales del fondo». En escena, esta transposición teatral de laertura operística, que denota la trayectoria como director de teatro musical de Ignacio García, se traduce en una luz muy tenue, con la música en directo de la flauta de pico y la viola de gamba y con la emisión de susurros y palabras ininteligibles por parte de todos los personajes (García, 2015b, p. 1) (1').

Seguidamente la mayor intervención textual se realiza sobre la primera jornada del texto fuente puesto que su estructura dramática está muy alejada del receptor actual. López-Antuñano y García afirman respectivamente: «esta obra, al ser una de las primeras de Calderón, tiene toda una primera jornada que tarda mucho en arrancar. Todo es continuamente dos personajes que se encuentran y ponen al espectador en antecedentes de algo» (Zubieta, 2015, pp. 63-64).

El resultado de la intervención cambia el orden de las escenas y secuencias, elimina versos que reiteran información y dialoga monólogos. Todo ello dota a la acción dramática de mayor fluidez y ritmo, aspecto destacado favorablemente por la crítica (Villán, 2015). De igual modo, se reasignan réplicas a otros personajes distintos a la fuente. Tal es el caso de la primera escena del texto dramático. Tras el sueño del rey, le acompaña Pasquín, su gracioso, con lo que se refuerza la parte íntima y humana del monarca mientras que en la fuente Enrique VIII dialoga con el cardenal Volseo. El resto de las intervenciones citadas con anterioridad, a excepción de la primera, también se pueden cotejar en este fragmento (López-Antuñano, 2015, pp. 35-38) (Calderón, 1981, pp. 75-83).

Con relación a la primera intervención, el cambio del orden de las escenas y secuencias, el exceso de escenas de dos y tres personajes de la fuente se intercala en el texto dramático con escenas grupales. La escena paradigmática de este procedimiento es la séptima de la primera parte (López-Antuñano, 2015, pp. 39-43) (23' a 27') (Calderón, 1981, p. 100). Se trata de una recepción creada exprofeso para la dramaturgia de Enrique VIII y La cisma de Inglaterra en la que los versos integrados son el diálogo entre Pasquín y la reina Catalina previniéndole de las dotes femeninas de Ana Bolena cuando el resto de los personajes, a excepción del rey, se presenta por medio de sus comportamientos y acciones físicas (García Fernández y López-Antuñano, 2022, p. 174).

Dentro de las modificaciones generales ya mencionadas, dialogar monólogos, la jornada segunda del texto fuente y la primera parte del texto dramático se cierra con la escena del rechazo de Enrique VIII a su esposa la reina Catalina. En origen, se trataba de dos extensos monólogos que la intervención convierte en un diálogo de mayor ritmo y tensión dramáticas. Como resultado, se evidencian las variaciones ya analizadas sobre el personaje femenino al mostrarse su fortaleza a la hora de responder a las réplicas del rey (López-Antuñano, 2015, pp. 56-58) (1 h. 7' a 1 h. 16') (Calderón, 1981, pp. 147-153).



La reina Catalina, Enrique VIII y la infanta María.

© Fotógrafo: Ceserino López | Fuente: Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC)

La primera y la segunda parte del texto dramatúrgico quedan divididas por un «Interludio», una adhesión intertextual a la fuente que prefigura el fatal desenlace del cardenal Volseo (López-Antuñano, 2015, p. 59) (1h. 16' a 1h. 18'). El dramaturgista López-Antuñano desarrolla el porqué de esta licencia textual: «buscamos un cierto motivo de extrañeza, que obligue al espectador a salir de la inmersión de la fábula, para intentar una mirada distanciada, que le saque de la sucesión de acontecimientos en beneficio de la reflexión» (García Fernández y López-Antuñano, 2022, p. 186). El cardenal emite el soneto *A un sueño* del Conde

de Villamediana, soneto satírico de 1629 coetáneo a la obra *La ciurma de Inglaterra*¹¹. La siguiente acotación del texto escénico describe la acción dramática: «(El REY y BOLENA juntos detrás del trono que ocupaba la Reina. PASQUÍN observa desde proscenio. Mientras Volseo dice su parlamento, sale por detrás el entierro premonitorio de VOLSEO, al que se refiere al inicio de la JORNADA TERCERA)» (García, 2015b, p. 53). Aparentemente, la inserción queda ajena al texto fuente, no obstante procede de una secuencia posterior de la jornada tercera dentro de un diálogo entre Volseo y Pasquín: «Volseo: Pues ¿qué has visto? / Pasquín: Vuestro entierro./ ¡Oh qué gran capilla hacéis!» (Calderón, 1981, p. 160).

Del análisis se deduce la otra gran intervención textual. Esta se produce en el final de *Enrique VIII y La ciurma de Inglaterra*. Si comparamos con la fuente, el desenlace del texto dramático está muy alterado y solo aparece de la obra calderoniana los versos que corresponden al juramento de la infanta María como legítima reina (López-Antuñano, 2015, pp. 67-68) (García, 2015b, p. 73). El resto, son versos nuevos insertados por el dramaturgista que manifiesta al respecto:

El final está cambiado en cuanto que se suprinen, creo recordar, del orden de 100 versos, para acentuar el tema principal, la arbitrariedad real. Las réplicas están «inventadas», aunque siempre procuro «inventar» con frases del propio autor en esa u otra obra dramática¹².

Como ejemplo de la adhesión de versos existe una intervención del rey Enrique VIII por la que, como en toda una tragedia, el héroe se lamenta de su *hamartia*, los «males infligidos a su pueblo» (García Fernández y López-Antuñano, 2022, p. 29).

INFANTA: Justicia, señor, justicia.

ENRIQUE VIII: ¡Qué mal hice! ¡Qué mal hice!
Mas si no tengo remedio,
¿de qué sirve arrepentirme?
¿De qué sirven desengaños?
y deseos? ¿De qué sirven,
si está cerrada la puerta?
Mas yo quiero arrepentirme.

Dame favor, dame ayuda.

¡Qué mal hice! ¡Qué mal hice! (López-Antuñano, 2015, p. 67)

A nivel de contenido, Ignacio Arellano defiende la tesis de que en el final del texto teatral: «los nobles juran a la heredera María con condiciones y esta acepta su juramento decidida a no respetar tales condiciones: el final de la comedia es una apertura a la guerra y a la destrucción» (Arellano, 1995, p. 491) debido a que la nueva reina insiste en su condición de católica. En el texto dramático, se deja el final abierto y se insiste en la necesidad de lograr la estabilidad, la paz. Este tipo de final es muy común en el director de escena Ignacio García. El dramaturgista de la intervención desarrolla los motivos:

Este opina que para universalizar la fábula y acercarla al presente, o bien para crear inquietudes entre los espectadores o suscitar reflexiones y opiniones entre estos, se necesita dejar la última escena de la propuesta enunciada de manera interrogativa sobre el escenario (Hoyo Ventura, 2017, p. 150).

La cuestión planteada en el final del texto dramático se construye con la inserción de nuevos versos emitidos, en primer lugar, por la infanta María para luego ser reiterados por el resto de los personajes con la necesaria modificación de la persona gramatical:

INFANTA: Que he de conservar en paz
mis vasallos, aunque sea
a costa de mi descanso;
apartar las apetencias
lujuriosas de mi cuerpo;
y el afán de más riquezas;
prestar cuidado al deber
y reinar con fortaleza.

TODOS: Que ha de conservar en paz
sus vasallos, aunque sea
a costa de su descanso;

apartar las apetencias
lujuriosas de su cuerpo
y el afán de más riquezas;
prestar cuidado al deber
y reinar con fortaleza (López-Antuñano, 2015, p. 68).



Escena final.

© Fotógrafo: Ceferino López | Fuente: Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC)

Para finalizar con el análisis del texto dramático, el núcleo de convicción dramática de la propuesta de *Enrique VIII y La cisma de Inglaterra*, la responsabilidad del poder político, se confirma en el texto dramático con la acotación final de este desenlace abierto: «Coronación inconclusa y exigencia de todos de responsabilidad a los gobernantes, el rey y la infanta María» (López-Antuñano, 2015, p. 69).

4. LA NARRATIVIDAD ESCÉNICA Y LAS OPCIONES ESTILÍSTICAS DE *ENRIQUE VIII Y LA CISMA DE INGLATERRA*

La puesta en escena de *Enrique VIII y La cisma de Inglaterra* de Ignacio García parte de la concreción de unos códigos escénicos. Primeramente, una opción estilística que versa sobre la estética pictórica del Barroco y del Tenebrismo, en concreto, el director reconoce la influencia de Velázquez, Valdés Leal, Ribera, Caravaggio y Vermeer (Zubieta, 2015, p. 56). Seguidamente, resultado del análisis, la narratividad escénica contempla la lectura contemporánea del núcleo de convicción dramática y la plasma con los diferentes elementos de la puesta en escena: el espacio escénico, la iluminación, el vestuario y el espacio sonoro.

En relación con el espacio escénico y su narratividad escénica, estos obtienen una valoración muy positiva por parte de la crítica (Pérez-Castilla, 2015). En concreto, el análisis del espacio escénico es un espacio simbólico que se compone de una caja escénica dinámica, creada con paneles abatibles cubiertos a partir de la reinterpretación de un paño real de los Tudor. Para la recreación de distintos lugares de la acción dramática, se producen movimientos de cierre y apertura de los paneles por los que, en ocasiones, se asoman los actores hieráticos y la aparición de una vidriera coloreada en un lateral en las escenas que recrean el salón del trono. Además, el suelo de la escena está escalonado por niveles con lo que presenta un perfecto juego de profundidad y jerarquía en la composición actoral. Dichas mutaciones de la escenografía, evidencian el estado emocional de los personajes. En la segunda parte del espectáculo, se evidencia este matiz del espacio escénico en la escena del destierro de la reina Catalina y su encuentro con el cardenal Volseo en un estado deplorable de mendicidad (López-Antuñano, 2015, pp. 63-66) (lh. 28').

Por otra parte, existen elementos exentos funcionales como sillas y taburetes y otros con más significación semiológica como el trono del rey, un enorme espejo y una esfera del mundo. El espejo aparece en el desenlace como símbolo barroco por excelencia de la fugacidad e irreabilidad de la vida (López-Antuñano, 2015, pp. 65-68) (lh. 34'). La esfera del mundo, presente al comienzo del espectáculo en la habitación del rey durante su sueño, «con las elipses de los movimientos planetarios subrayaban el sentido oracular y el azar causado por el movimiento de los astros presente en la obra de Calderón» (García Fernández y López Antuñano, 2022, p. 187) (3'). Todos estos elementos del espacio escénico

analizados contemplan un espacio de significación y diálogo entre el texto fuente y lo contemporáneo.



Pasquín y Enrique VIII reflejado en el espejo.

© Fotógrafo: Ceferino López | Fuente: Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC)

El análisis de la iluminación completa el espacio escénico con el juego de tonalidades cromáticas destinadas a la representación de dos espacios con dos funciones significativas diferenciadas. La primera es una luz cálida con mucho color y claroscuros, a modo de la iluminación por velas para que, según aclara García, posea «la intención de que las figuras emergan del fondo negro del lienzo» (García, 2015, p. 151). La segunda tonalidad es una luz fría y blanca que acompaña en los momentos en que los personajes se encuentran en un estado de desolación.



El espacio escénico.

© Fotógrafo: Ceferino López | Fuente: Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC)

La narratividad escénica de la puesta en escena se contempla en el diseño del vestuario como una «reinvención» y «estilización» (García, 2015, p. 151) del Barroco, otorgándole a cada personaje un rasgo a destacar de su personalidad. Sirva de ejemplo del análisis las pesadas pieles que porta Enrique VIII en la primera parte y que denotan su fortaleza. El vestuario también contiene la evolución de los personajes según la acción dramática; desde las prendas con más saturación de color hasta los colores con tonalidad más oscura si bien, tal y como afirmar el diseñador de vestuario en la propuesta existe un predominio de la «tonalidad fría» (Zubieta, 2015, p. 76).

Tal y como se ha expuesto en el artículo, la crítica se mostró igualmente muy favorable al vestuario al igual que a los portadores de este (Pérez-Castilla, 2015). El reparto fue valorado muy positivamente, en especial los actores que interpretaban al rey Enrique VIII y a Pasquín (Domínguez, 2015) (García Garzón, 2015) (Pérez-Castilla, 2015).



Enrique VIII y el cardenal Volseo.

© Fotógrafo: Ceferino López | Fuente: Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC)

En cuanto a la narratividad escénica de la ambientación sonora, la selección y la adaptación musical la realiza el propio Ignacio García. Del análisis se desprende que la música pertenece a composiciones europeas de 1500 a 1750¹³ y que esta se emite, principalmente, en directo. Esta está interpretada por dos músicas que tocan la flauta de pico y la viola de gamba y participan de la acción con las entradas y salidas de los personajes, establece un diálogo entre el contexto de la fuente de Calderón y la escenificación por su novedosa inserción. Así mismo, el espacio sonoro se integra en la puesta en escena a través de la «adecuación a las situaciones» (García, 2015, pp. 152-153) y de la individualización de los personajes según su procedencia. Por ejemplo, en la segunda parte en la escena del destierro de la reina Catalina, esta es acompañada por una zarabanda de Diego Ortiz (López-Antuñano, 2015, p. 63) (1h. 28'). En otra vertiente, la música simboliza «climas emocionales» (Zubieta, 2015, p. 56) que se conjugan perfectamente con la emisión de los versos calderonianos. Tal es el caso del primer monólogo del cardenal Volseo (López-Antuñano, 2015, p. 38) (9'45").

Por todo el análisis anterior, la escenificación de *Enrique VIII y La cisma de Inglaterra* elabora su lectura contemporánea sobre el texto de Calderón a partir del núcleo de convicción dramática que se concreta

en la configuración del texto dramático y en los códigos escénicos de la puesta en escena a través de una elaborada narratividad escénica que tiene como marco la opción estilística desarrollada.

5. CONCLUSIONES

La cisma de Inglaterra es un texto de juventud de Calderón de la Barca muy estudiado desde el punto de vista filológico pero muy poco representado. De hecho, desde el siglo XX hasta la actualidad solo se ha montado en el ámbito profesional en tres ocasiones. No obstante, es un texto teatral que, tal y como hemos visto, tiene la capacidad de dialogar con el contexto actual a través de una lectura contemporánea. En este sentido, el propio Calderón ya lo realizó al modificar la fuente histórica para hablar sobre la corte española de su época.

Como se ha afirmado en este artículo, en la actualidad hay una tendencia escénica que realiza la lectura contemporánea sobre textos clásicos con el objeto de acortar la distancia entre la fuente y el receptor actual. Los encargados de realizar esto son el director de escena, que establece el núcleo de convicción dramática de su propuesta y los códigos escénicos, y el dramaturgista, que interviene sobre el texto fuente para la creación del texto dramático. Dentro de estos planteamientos, y tras el análisis de la puesta *Enrique VIII* y *La cisma de Inglaterra* podemos recopilar aquellos mecanismos, determinados por el núcleo de convicción dramática, que podrían ser usados en la lectura contemporánea de un texto teatral clásico.

Relacionado con la creación del texto dramático se puede modificar el título del texto fuente y, por otro lado, establecer un contexto de la acción dramática no definido. En otros montajes continentes de una lectura contemporánea sí se concreta el contexto e incluso se actualiza acorde al tiempo escenificación. Este mecanismo es una sugestiva vertiente para futuros estudios. También, se cambia la estructura externa al eliminar las jornadas del teatro clásico por dos partes divididas, se insertan un prólogo y un interludio con adhesión intertextual y se configura un desenlace con un final abierto para apelar a la reflexión del receptor. Además se pueden resumir y eliminar versos que reiteren información en los monólogos y soliloquios y en el resto de la obra dramática con el procedimiento que se denomina 'peinado', crear un discurso dialogado

a partir de extensos monólogos, cambiar el orden de las escenas y secuencias, insertar nuevos versos para reforzar el núcleo de convicción, procedentes de otras obras del autor de la fuente o de la recreación del lenguaje poético de este y, por último, realizar una variación de los personajes en la que, especialmente, se potencie a los personajes femeninos.

Sobre los códigos escénicos que pueden usarse en la lectura contemporánea de un texto teatral clásico, en cuanto al espacio escénico y la iluminación sus diseños optan por generar un espacio simbólico y único que recrea los distintos lugares de la acción, el estado emocional de los personajes y, con algunos de sus elementos exentos, reforzar la carga semiológica de la narratividad escénica. Con el diseño de vestuario es lícito la estilización del contexto espaciotemporal del texto fuente, así como el empleo del vestuario para destacar algún rasgo de la personalidad del personaje y denotar su evolución.

Para concluir, la propuesta de *Enrique VIII y La cisma de Inglaterra* realizada por el director de escena Ignacio García junto al dramaturgo José Gabriel López-Antuñano es un claro ejemplo de las estrategias dramaturgísticas y escénicas del siglo XXI generado por una lectura contemporánea sobre un texto teatral clásico. Como consecuencia, este análisis nos ha permitido realizar la síntesis y concreción de algunos de los diferentes mecanismos que acortan la distancia entre un texto fuente clásico y el espectador actual.

6. OBRAS DE REFERENCIA

- ACADÉMICOS. José Gabriel López Antuñano (2024). *Academia de las Artes Escénicas y de la Música*. Recuperado de <https://bit.ly/41eM0bu>
- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa (2018). Calderón ante la Reforma: religión y propaganda en *La cisma de Inglaterra y La protestación de la fe. eHumanista* (39), 113-134.
- ARELLANO, Ignacio (1995). *Historia del teatro español del siglo XVII*. Cátedra.
- BACIGALUPO, Mario F. (1976). Calderón's *La cisma de Inglaterra*. Spanish 17th Century Political Thought. *Symposium* (28), 212-227.
- BARONE, Lavinia (2011). El disfraz de la locura y la subversión del orden en *La cisma de Inglaterra*. *Anuario calderoniano* (4), 17-32.

- CABALLERO CONEJERO, José y RIGAL ARAGÓN, Margarita (1992). Estudio comparado entre *King Henry the Eight* de Shakespeare y *La cisma de Inglaterra* de Calderón: diferencias y coincidencias. *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete* (6), 41-45.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1981). *La cisma de Inglaterra*. Clásicos Castalia.
- DÍEZ-CRESPO, M. (1979). En el Real Coliseo Carlos III *La cisma de Inglaterra de Calderón*. *El Alcázar* (11-9-1979).
- DOMÍNGUEZ, P. J. L. (2015). PreCalderón de la AnteBarca. *Guía del Ocio de Madrid* (20-3-2015).
- ENRIQUE VIII Y LA CISMA DE INGLATERRA. Dirección Ignacio García (2015a). Grabación realizada el 18 de marzo de 2015 en el Teatro Pavón de Madrid. Fondo Audiovisual del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM).
- _____. (2015b). Programa de mano de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC).
- ESCUDERO BATZÁN, Juan Manuel (2000). El uso de la historia en Calderón. Tragedia e historia en *La cisma de Inglaterra*. En M. Carmen Pinillos y Juan Manuel Escudero. *La Rueda de la fortuna. Estudios sobre el teatro de Calderón* (pp. 15-37). Edition Reichenberger.
- _____. (2001) La construcción de los caracteres en *La cisma de Inglaterra*. Convención e historia en el personaje de Enrique VIII. En Christoph Strosetzki. *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)* (pp. 479-489). Iberoamericana Vervuert.
- FERNÁNDEZ, Esther (2019). Entrevista con Ignacio García. Un puente hacia un nuevo Siglo de Oro. *Don Galán. Revista de investigación teatral* (9), 85-88. Recuperado de <https://bit.ly/3WVfrgj>
- FERREIRO, Cristina (1990). Festival de Almagro. Excelente acogida. *Reseña* (210), 14-16.
- GALÁN, Eduardo (1990). Almagro. El cisma de Enrique VIII. *Ya* (23-7-1990).
- GARCÍA, Ignacio (2015a). *El cisma de Inglaterra*, el Enrique VIII de Pedro Calderón de la Barca. *ADE* (155), 147-156.
- _____. (2015b). *Texto escénico de «Enrique VIII y La cisma de Inglaterra»*. Texto inédito.

- GARCÍA FERNÁNDEZ, Ignacio y López-Antuñano, José Gabriel (2022). *Teatro clásico contemporáneo. Una mirada al Siglo de Oro desde la escenificación*. Antígona.
- GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio (2015). Verdad histórica y verdad teatral. *ABC* (3-4-2015).
- HORMIGÓN, Juan Antonio (2002). *Trabajo dramatúrgico y puesta en escena. Volumen I*. ADE.
- HOYO VENTURA, Margarita (ed.) (2017). *La escenificación española contemporánea. Una mirada más allá de nuestras fronteras*. Tragacanto.
- J. Y. (2015). La CNTC defiende con éxito un sobrio montaje sobre Enrique VIII. *Lanza* (4-7-2015).
- LESSING, Gotthold Ephraim (1993). *Dramaturgia de Hamburgo*. ADE.
- LÓPEZ-ANTUÑANO, José Gabriel (2015). *Texto dramático de «Enrique VIII y La cisma de Inglaterra*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- LÓPEZ REYES, Néstor D. (2011). Evolución y construcción del personaje trágico: *La cisma de Inglaterra* de Calderón de la Barca, *Signos Literarios* (14), 93-132.
- MARTÍNEZ VALDERAS, Jara, y José Gabriel LÓPEZ-ANTUÑANO (eds.) (2021). *El análisis de la escenificación*. Fundamentos.
- MASCARELL, Purificació (2017). El teatro clásico español en la escena nacional contemporánea: de la decadencia en la Transición al esplendor actual. *JANUS* (6), 32-55.
- PAREDES L., Alejandro (1983). Nuevamente la cuestión del metateatro: *La cisma de Inglaterra*. En Luciano García Lorenzo, *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* (pp. 541-548). Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- PARKER, Alexander A.
- _____(1973). Henry VIII in Shakespeare and Calderón. An appreciation of *La cisma de Inglaterra*. En D.W. Cruickshank and J.E. Varey, *The comedias of Calderón* (pp. 47-83).
- _____(1991). La religión y el estado: *La cisma de Inglaterra*. En Alexander A. Parker, *La imaginación y el arte en Calderón. Ensayos sobre las comedias* (pp. 205-348). Cátedra.
- PAVIS, Patrice (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- PÉREZ-CASTILLA, Javier (2015). *La cisma de Inglaterra* de Pedro Calderón de la Barca. *Revista Cálamo FASPE* (64), 117.

- RODRÍGUEZ, Carlos (2021). Ignacio García. Premio ADE de Dirección 20202 por *Reinar después de morir*. *ADE* (185), 24-25.
- SHIVERS, Georg R. (1978). La unidad dramática en *La cierva de Inglaterra* de Pedro Calderón de la Barca. En Alva V. Ebersole, *Perspectivas de la Comedia* (pp. 133-143). Jávea: Estudios de Hispanófila.
- TORO, Fernando de (1989). *Semiotica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Galerna.
- VALBUENA BRIONES, Ángel Julián (2000). Dramas. En J. Alcalá-Zamora y J. M. Díez Borque, *Calderón de la Barca. Obras Maestras* (pp. 189-190). Castalia.
- VILLÁN, Javier
_____(1990). Padecer Calderón. *El Mundo* (24-7-1990).
_____(2015). Calderón y el amor 'fou' de Enrique VIII. *El Mundo* (4-3-2015).
- VINDEL PÉREZ, Ingrid (2002). Política y teodicea: Una disertación de *La cierva de Inglaterra*. En Ignacio Arellano, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños* (pp. 383-396). Kassel: Reichenberger.
- WARDROPPER, Bruce W. (ed.) (1965). *Critical Essays on the Theatre of Calderón*. New York University Press.
- ZUBIETA, Mar, (ed.) (2015). *Enrique VIII y La cierva de Inglaterra. Cuaderno pedagógico*, 51. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

7. NOTAS

- ¹ Para distinguir los diferentes elementos que intervienen en el hecho teatral se empleará en este artículo la siguiente terminología:
- Texto fuente. Se refiere al texto creado por el autor. Puede estar publicado o no. También se le conoce como texto literario o hipotexto.
 - Texto dramático. Es el texto fuente tras el proceso de transformación dramatúrgica para la puesta en escena realizado por el dramaturgista. Puede estar publicado o no. También se le conoce como texto dramatúrgico.

- Texto escénico. Lo configura el director de escena a partir del texto dramático, se fija durante los ensayos y es emitido por los intérpretes durante la escenificación junto a todos los elementos de la puesta en escena, escenografía, vestuario, iluminación, sonido, etc. En aquellos directores de escena que utilicen métodos de registro de los resultados del proceso de ensayos, se tiene constancia de las opciones narrativas, estéticas e ideológicas del texto escénico a través del cuaderno o libro de dirección del espectáculo o de la existencia física del propio texto escénico. Normalmente, estas dos fuentes no se suelen publicar.
 - Núcleo de convicción dramática. Por medio de la lectura contemporánea se concreta la propuesta ideológica que se desea transmitir con la escenificación.
 - Narratividad escénica. Se trata de la forma en que la lectura contemporánea inherente en el texto dramático es contada a través del texto escénico.
 - Opción estilística. Es la opción estética-estilística por la que el espectador recibe el núcleo de convicción dramática y la narratividad escénica.
- (Toro, 1989), (Pavis, 1998), (Martínez Valderas y López-Antuñano, 2021).
- ² Licenciado en Dirección de Escena por la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) de Madrid, completó su etapa formativa con ayudas de dirección a los principales directores de escena españoles. Entre 2004 y 2009 fue adjunto a la dirección artística del Teatro Español de Madrid. Su formación teatral se completa con estudios musicales de solfeo, piano y clarinete, y con diferentes cursos, talleres y estancias en la Scala de Milán y otros teatros líricos italianos. El trabajo como director de escena teatral lo compagina con direcciones de ópera y zarzuela. Para ampliar información sobre su trayectoria profesional se remite a: (Hoyo Ventura, 2017, pp. 143-145).

- ³ Doctor en Filología Española y Teatrólogo, ha sido profesor de Dramaturgia y Ciencias Teatrales en la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León. Además imparte clases en másteres universitarios de materias relacionadas con las Artes Escénicas. Crítico de teatro, publica en las principales revistas especializadas de teatro, en España y en otros países europeos. Ha realizado varias adaptaciones de textos dramáticos para su puesta en escena y ha sido director del Máster de Estudios Avanzados de Teatro de la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR). Sus publicaciones superan el centenar de títulos entre libros, ensayos y artículos científicos. Ha realizado los trabajos dramatúrgicos de más de una decena de textos de teatro y ha organizado numerosos Congresos y Simposios en España y en el extranjero (Académicos. José Gabriel López Antuñano, 2024).
- ⁴ Los materiales usados en este estudio, textos fuente, texto dramático, texto escénico y grabación, son los siguientes: se ha consultado la edición del texto fuente que Francisco Ruiz Ramón realizó para la editorial Castalia (Calderón, 1981), el texto dramático publicado por la Compañía Nacional de Teatro Clásico (López- Antuñano, 2015) y el texto escénico inédito facilitado por su dramaturgista (García, 2015b). La grabación consultada pertenece al fondo audiovisual del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) (*Enrique VIII y La cisma de Inglaterra*. Dirección Ignacio García, 2015a). Para justificar el análisis se indican los tiempos de grabación. Estos aparecen entre paréntesis en el propio discurso para reducir el número de notas a pie.
- ⁵ Para poder acceder a parte de la fuente histórica literal en relación con los personajes consultar: (Calderón, 1981, p. 197-205).
- ⁶ Algunos de los estudios sobre el texto fuente consultados para esta investigación son los siguientes: (Wardroppe, 1965) (Bacigalupo, 1976) (Shivers, 1978) (Paredes L., 1983) (Parker, 1991) (Escudero Batzán, 2000 y 2001) (Vindel Pérez, 2002) (Barone, 2011) (López Reyes, 2011) (Álvarez Sellers, 2018).
- ⁷ Sobre el cotejo entre la versión calderoniana y shakesperiana se remite a los siguientes estudios: (Parker, 1973) (Caballero Conejero y Rigal Aragón, 1992) (Zubieta, 2015, p. 24-26).

- ⁸ Reparto: El rey Enrique VIII: Sergio Peris-Mencheta. Ana Bolena: Mamen Camacho. Pasquín: Emilio Gavira. El cardenal Volseo: Joaquín Notario. Tomás Boleno: Chema de Miguel. Carlos, embajador de Francia: Sergio Otegui. Dionís / Capitán: Pedro Almagro. Reina Doña Catalina: Pepa Pedroche. Infanta María: Natalia Huarte. Margarita Polo: María José Alfonso. Juana Semeyra: Anabel Maurín. Soldado: Alejandro Navamuel. Servidores de escena: Antonio Albujer y Karol Wisniewski. Flauta de pico: Anna Margules / Trudy Grimbergen. Viola de gamba: Calia Álvarez. Asesor de verso: Vicente Fuentes. Coreografía: Manuel Segovia. Selección y adaptación musical: Ignacio García. Iluminación: Paco Ariza. Vestuario: Pedro Moreno. Escenografía: Juan Sanz y Miguel Ángel Coso. (*Enrique VIII y La cisma de Inglaterra*. Dirección Ignacio García, 2015b)
- ⁹ Para no extender en exceso este artículo se indica en cada tipo de modificación la referencia del texto fuente y del texto dramático para su consulta. Se inserta fragmento textual en aquellos casos que se consideren esenciales para la comprensión del discurso.
- ¹⁰ La tipología de textos dramáticos se clasifica en: versión, adaptación, intervención, deconstrucción, textos dramáticos procedentes de una novela y los denominados textos fuente de las Nuevas Escrituras Escénicas. También se contempla dentro de estos, el uso de la intertextualidad. La versión se define como la modificación formal, realizada sobre la fábula de un texto fuente. Se trata del proceso de transformación textual más leve de los enunciados, pues no afecta a temas y motivos de la fábula, sino a cuestiones de índole formal relacionadas con la significación de palabras, la contemporaneización de usos convencionales, lugares de referencia, aligeramiento de la estructura teatral con la eliminación de causalidades obvias, concentración del discurso referida al espacio, personajes o situaciones dramáticas, etcétera. El lenguaje popular emplea la palabra 'peinado' y aboca a montajes dignos unas veces o de reconstrucción arqueológicas, otras. Por todo lo anterior, el montaje estudiado no se puede calificar como versión.

Sobre el tipo de texto dramático identificado para *Enrique VIII y La cisma de Inglaterra*, intervención con el uso de la intertextualidad, la intervención se define como un proceso dramatúrgico que transforma el texto fuente para la puesta en escena en el mayor grado posible en comparación con la versión y la adaptación. Se considera una adaptación más extrema de ahí su denominación sinónima de 'versión libre' que actúa sobre el texto fuente afectando a la fábula, el tema principal, la estructura, la trama, los personajes y el lenguaje.

Por último, el uso de la intertextualidad es un procedimiento de transformación dramatúrgica que, junto con la deconstrucción, entraña una de las formas más complejas de actuación sobre un texto fuente. El proceso de intertextualidad construye un texto dramático mediante la inserción de materiales textuales de distinta naturaleza (de cualquier género literario considerado canónico o sin serlo, del mismo o de otro autor del texto, de nueva creación y de textos no literarios). Estas adhesiones potencian y enriquecen la fuente en base al núcleo de convicción dramática e, igualmente, persiguen una vinculación temática entre los textos a través del diálogo, yuxtaposición dialéctica de los mismos o de la formulación de un nuevo significado (Martínez Valderas y López-Antuñano, 2021, pp. 122-126).

- ¹¹ ¡Aguarda, sombra inquietadora, espera!
Si de causa cruel naces cobarde,
cuando mis quejas tu rigor aguarde
será tu asombro la merced postrera.
Apareces piadosa y tuyos fiera,
de tus efectos conocido alarde,
que aún sombra falta que del mal me guarde,
o bien fingido, porqué amando muera.
Lisonjero traidor, tirano dueño,
su gusto obliga, su inclemencia asombra,
aleve prueba, cauteloso engaña.
Sueño enemigo, si glorias sueño,
con la luz que me animas me acompaña,
que en mis tormentos el alivio es sombra! (López-Antuñano, 2015, p. 59).

¹² Declaraciones procedentes del correo electrónico intercambiado con José Gabriel López-Antuñano con fecha del 24 de octubre de 2024.

- ¹⁵ Para conocer todas las piezas musicales que se integran en el espectáculo se remite a: (García, 2015, pp. 152-153) (Zubieta, 2015, p. 56).

