

RESEÑA

Fausta Antonucci, *Calderón de la Barca*, Salerno Editrice, Roma, 2020, 364 pp.
ISBN: 9788869734960.

ENRICO DI PASTENA (Università di Pisa)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.456>>

Este rico volumen, concebido y escrito en italiano para el lector del país transalpino, supera con creces el objetivo de hacer menos desconocido a Calderón fuera del círculo de los hispanistas. Cabe decir, en efecto, que el limitado interés por la producción del autor de *La vida es sueño* y la aún más escasa presencia de sus obras en los escenarios de Italia no son comparables con la mayor atención que han recibido y reciben en aquel país el teatro isabelino y el teatro francés del siglo XVII, manifestaciones cuyo conocimiento en alguna medida y en cualquier caso resulta mermando por la misma zona de penumbra que envuelve el de Calderón. No es temerario afirmar que, fuera de la órbita de los especialistas, su fama en Italia se reduce a pocas obras maestras (*La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea* y, en el ámbito cómico, *La dama duende*).

Según apunta en las páginas prologales del libro Fausta Antonucci, experta de largo recorrido en el tema, es posible que siga pesando sobre Calderón el prejuicio ideológico que en él percibe el abanderado de la Contrarreforma y de la monarquía. Su obra se asocia a un concepto del mundo y de las relaciones interpersonales algo vetusto, que encuentra en sus planteamientos una mera confirmación de los valores culturales dominantes en la época en la que vivió; a ello se le añaden la pervivencia de recelos hacia la literatura barroca, sin duda un legado gravoso de Croce, y una relativa escasez de buenas traducciones recientes de obras menos atendidas por la crítica. Tampoco ha ayudado, de manera más general, el uso ideológico o —mejor dicho— ideologizado que se ha hecho, incluyendo a España, de la producción calderoniana. Claro que el dramaturgo madrileño, si no queremos ate-

neros a anacrónicas distorsiones filorrománticas, comulgaba con los valores de la España de los Austrias; recuérdese hasta qué punto Walter Benjamin tuvo en cuenta la observación de Goethe al respecto. Para el francfortés, por otro lado tan influyente en la sesgada recuperación alemana de Calderón, este, al igual que Shakespeare, era más digno de alabanza que de reprobación por su capacidad de adecuarse a una nación y a una época: «[Shakespeare y Calderón] comparecen irreprochables ante el tribunal supremo del juicio estético y, aun cuando algún especialista autorizado se viera obligado a criticarlos encarnizadamente en razón de ciertos pasajes, ellos se limitarían a señalar la imagen de la nación y de la época para las que trabajaron, granjeándose así no solo indulgencia, sino haciéndose también merecedores de nuevos laureles por haberse sabido amoldar tan bien a ellas».¹ Sin embargo (haciendo por un momento caso omiso de las virtudes formales y de los halagos sensoriales de la escritura calderoniana), todo ello no obsta para que una producción tan amplia y cronológicamente extensa como la del madrileño —le debemos unas ciento veinte obras entre comedias y tragedias, trece comedias más, escritas en colaboración, unos ochenta autos y un buen número de entremeses— albergue una notable riqueza de pasiones, una considerable diversidad de conflictos y una gran variedad de acentos.

El volumen forma parte de una colección que tiene nombre de instrumento astronómico para la navegación (Sestante, 'Sextante' en castellano), dirigida por el italianista Andrea Mazzucchi, con la colaboración de Antonio Gargano y Matteo Palumbo, todos ellos profesores de la Università di Napoli Federico II. La componen biografías de figuras de primera magnitud, aunque no se hayan excluido del conjunto episódicos trabajos sobre relevantes movimientos culturales; son libros de concepción moderna, ágiles pero sumamente documentados, como vienen a demostrar las otras entregas relacionadas con la cultura hispánica publicadas hasta el momento: García Lorca, Góngora y Neruda. El libro de Antonucci es en realidad menos una biografía que un recorrido a lo largo de la obra del dramaturgo. Ello no se justifica simplemente por la relativa escasez de información que poseemos sobre la vida del autor, que, como todo el mundo sabe, no solía aludir a menudo a sucesos personales en sus obras ni nos ha dejado un epistolario, a diferencia de Lope, Gón-

1. W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, trad. J. Muñoz Millanes, Taurus, Madrid, 1990, p. 119.

gora y Quevedo. Según un enfoque adoptado con plena conciencia, se privilegia en el texto la escansión por géneros del corpus calderoniano y se sustituye esta organización a la puramente cronológica en su núcleo, que es donde se profundiza en los escritos del autor. En estos aspectos el trabajo se distancia de la perspectiva adoptada hace no muchos años por Don William Cruickshank en su *Don Pedro Calderón*, que además se circunscribía a la producción profana del dramaturgo.² Claro está, el criterio ahora asumido sobrepone una taxonomía de elaboración casi del todo contemporánea al mero principio de la disposición temporal, pero es hijo de un acercamiento crítico razonado que intenta poner orden, consiguiéndolo, en una materia vasta y complicada, sin por ello ocultarse y ocultar las limitaciones que las clasificaciones implican y a menudo descubren.

El libro se compone de cinco partes, articuladas en doce capítulos. Lo completan un breve glosario métrico, un índice de nombres (que se habría podido complementar con uno de títulos), un útil esbozo de cronología de las obras citadas y una *bibliographie raisonnée*, dividida en apartados, incluyendo en el último de los ocho la recepción póstuma de Calderón a lo largo del tiempo y sin descuidar el papel central desempeñado en ese proceso por Alemania y su Romanticismo.

Pasando a los contenidos, en la primera parte («Il drammaturgo e i suoi committenti», pp. 11-42) nos encontramos con un acercamiento de carácter introductorio al teatro del Siglo de Oro, del que se nos ilustran varios aspectos generales, incluidos los de tipo contextual, relativos al ámbito comercial y cortesano, y a la unión de rasgos de ambos en el auto sacramental. Siguen unas páginas dedicadas a la biografía propiamente dicha de Calderón. Se presenta esta con muchas lagunas, como es bien sabido, pero no tan numerosas como para impedir que Antonucci pueda exponerla, en sus hechos esenciales, de forma lineal, desde una infancia presumiblemente trabajosa hasta la actividad del *trentennio* final, después de ordenarse Calderón sacerdote en octubre de 1650. El perfil humano del joven Pedro pudo estar marcado por algunos eventos adversos: la temprana muerte de la madre cuando era un niño de diez años; una relación probablemente tensa entre el padre y él y sus hermanos; las estrecheces económicas que, por otra parte, volverían en diferentes momentos de su existencia. En la que Ángel Valbuena Prat llamó, quizás con más

2. Cambridge University Press, Cambridge, 2009. Traducción española de J.L. Gil Aristu, *Calderón de la Barca. Su carrera secular*, Gredos, Madrid, 2011; de «biografía tradicional, chapada a la antigua», califica Cruickshank su aportación (p. 16).

fortuna que acierto, una «biografía del silencio»,³ destacan cierta condición bohemía del Pedro joven, la dura experiencia del adulto en la guerra de Cataluña entre 1640 y 1642 (ocasión en la que se produciría el fallecimiento de su querido hermano José) y el nacimiento tardío de un hijo, entre 1648 y 1650 (desconocemos la identidad de la madre del niño, que no fue criado por el padre y moriría tempranamente). No podemos sino compartir la reflexión que ello le merece a Antonucci sobre la diferencia que se aprecia, en lo que respecta a la manifestación de las pasiones del ánimo ante el evento luctuoso, entre el silencio ostentado por Calderón (descontando posibles pérdidas de testimonios escritos) y la exteriorización poética que Lope confía a la elegía a la muerte de Carlos Félix (p. 24). Sea como fuere, en la parte del ensayo en la que la autora trata los acontecimientos vitales de Calderón, se capta claramente la intención de vincular estos a la producción literaria y teatral según una disposición cronológica, para predisponer el abordaje más detallado y cimentado en los subgéneros que se realiza más adelante en el trabajo.

En la segunda parte («Calderón e la tragedia», pp. 43-169), comprensiblemente la más amplia de la publicación, la autora empieza un particularizado recorrido entre los géneros teatrales arrancando de la tragedia. La parte está dividida en dos grandes secciones. En la primera, tras unas páginas que plantean la visión de la tragedia (incluido a veces el cuestionamiento de su existencia) en los teóricos del Siglo de Oro, el lector puede pasar de las primeras experimentaciones trágicas de Calderón al culmen de su madurez, representado por *La vida es sueño*; en la segunda, tiene ocasión de demorarse sobre los otros grandes textos trágicos del período. El Calderón de las primeras tragedias tiene presente el modelo heredado de los gramáticos medievales con sus marcadores genéricos, sobre el cual injerta, con resultados no siempre irreprochables, la intriga amorosa y las secuencias cómicas a la manera de Lope (pp. 50-51). No faltan tragedias inspiradas en la historia reciente. En la propuesta de lectura de *La vida es sueño*, oportunamente se hace hincapié en la progresión que con respecto a la figura paterna supone el Segismundo gobernante, a diferencia de lo que han planteado quienes ven en la experiencia del antiguo príncipe la mera repetición de la parábola de Basilio. Otra cosa es que, en un ideal enfrentamiento entre los estados de naturaleza y de cultura, este últi-

3. Á. Valbuena Prat, *Calderón, su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*, Juventud, Barcelona, 1941, p. 11.

mo implique una seria limitación de la libertad individual (y la aceptación de ello): como príncipe barroco que es, noble y “político” ya experimentado, bien lo ha aprendido Segismundo.

De interés es el análisis de las mejores tragedias de honor conyugal, de entre las que se exalta la potencial ambigüedad hermenéutica de *El médico de su honra* (p. 104) y la superación del vínculo entre el amor frustrado y la agresividad amorosa del poderoso tanto en *A secreto agravio secreta venganza* (p. 105) como en *El pintor de su deshonra* (p. 112), que manifiestan cómo la violencia se ejerce también entre personas del mismo rango, en correspondencia con una visión rapaz y lujuriosa del deseo amoroso. El tema, muy reconocible por el espectador áureo, funciona como insuperable resorte para desencadenar conflictos (que en Calderón se alimentan también del desfase entre lo que sabe el público y lo que saben los personajes), sin que esto suponga una correspondencia total entre la realidad de la vida diaria y la inflexibilidad de un código cuyo mandato está por encima de los sentimientos, del perdón o de la compasión, por encima de consideraciones éticas o de convicciones religiosas (lo que más le cuesta aceptar a una sensibilidad hodierna). Estamos de acuerdo con el hecho de que la constante lejanía temporal y espacial de los casos de honor en el teatro, o la nebulosidad de estas categorías, sugiere una distanciación reveladora en sí misma (pp. 93-94). Unas palabras específicas se merece, en nuestra opinión, *Amar después de la muerte*, obra conocida, entre otros títulos alternativos, también como *El Tuzaní de la Alpujarra*. Antonucci advierte que en esta pieza, dramatización de un enfrentamiento con base histórica entre la corona española y los moriscos granadinos más de medio siglo después de que aconteciera, Calderón reconoce la existencia de una igualdad de sentimientos entre nobles de sangre cristiana y de sangre morisca (p. 169), implicando con ello un ensalzamiento de la nobleza de los sentimientos más que una reivindicación de su procedencia étnica. El texto se centra en una guerra civil española, comienza presentando una «lucha para el honor de una minoría» y pone en juego «no el honor de un apellido, sino el de miles de hombres», como ha observado Juan Mayorga.⁴ No está mal para un paladín, presuntamente monolítico, de la monarquía como Calderón (sobre todo si recordamos que de los ciento cincuenta mil moriscos granadinos, un tercio pereció en la contienda).

4. Cfr. J. Mayorga, «El honor de los vencidos. La guerra de las Alpujarras en Calderón», en *Elip-ses*, La uña RoTa, Segovia, 2016, pp. 203 y 199-200 respectivamente.

La tercera parte («La tragedia disattivata», pp. 171-238) se centra en los dramas de tema histórico y tono serio que eluden un desenlace trágico, poseen propósitos ideológicos marcados y se vuelven una constante después de 1650, cuando Calderón escribe principalmente para la Corte y compone autos sacramentales para el municipio de Madrid. También se abordan los dramas religiosos, entre los que sobresale *El mágico prodigioso*, del que Antonucci destaca, con razón, el potencial espectacular de las magias del demonio, rasgo recurrente en el subgénero hagiográfico y, sobre todo, los atractivos de la jornada final. Convincente resulta el intento de la autora de revalorizar los dramas mitológicos que Calderón compuso en número mucho mayor que Lope, tanto en términos absolutos como relativos. Antonucci subraya las potencialidades dramáticas, en su vertiente lírico-sentimental, que el mito entrañaba para Calderón, junto a su versatilidad y al prestigio literario y cultural; la dimensión de didactismo implícito, no exento de marcadas intenciones panegíricas, de esta producción cortesana; la riqueza sensorial implicada por un género que se valía de ricas y elaboradas escenografías y acudía a menudo a la música, que, con su poder envolvente, acabaría ganando espacio; una contigüidad sustancial entre materia mitológica y caballeresca, incluyendo cierto desarrollo de la vertiente cómica; y finalmente una gran variedad de dramatizaciones del sentimiento del amor. Según la profesora italiana, «[...] il dramma mitologico finisce per apparirci come il genere che ci offre dell'amore, delle sue infinite possibilità di realizzazione, l'immagine forse più vivida e ricca di sfumature di tutta la produzione calderoniana: non soggetto —proprio grazie all'ambientazione remota e mitica— ai severissimi condizionamenti dell'onore, né obbligato a misurarsi con l'ambizione, libero di esprimersi prima e al di fuori dei vincoli del matrimonio con una immediatezza sensuale che è vietata agli altri generi dalle norme del decoro, libero anche di manifestarsi nei suoi aspetti più crudeli o predatori» (pp. 237-238).

La cuarta parte de la monografía está consagrada al vasto universo de la comedia (pp. 239-305), cuyas diferentes tipologías —caballeresca, palatina y de capa y espada— tienen en común una menor incidencia de los designios didácticos e ideológicos y un previsible aumento de los componentes lúdicos, con intrigas complicadas, hazañas amorosas y heroicas, además de lances mágicos y fantásticos (p. 241). Las palatinas, con su ambientación en la Corte y en épocas imprecisas y lejanas, los amores contrastados, los atropellos de los poderosos y los disfraces con los correspondientes equívocos de identidades, habían sido uno de los subgéneros de

mayor éxito en la primera etapa de la comedia nueva. Calderón parece privilegiar, de las tramas de la fase inicial de vida de los teatros comerciales, las dinámicas sentimentales, recuperando motivos como el abuso de poder en el campo amoroso y la ocultación consciente de la identidad, pero manteniéndolos separados en dos tipos distintos de intrigas (p. 253). En los títulos más tardíos se intensificará la presencia de elementos caballerescos y, a partir de los años cincuenta, los personajes tenderán a ostentar un decoro más riguroso, mientras que el dramaturgo abandona el subgénero con el que más estrechamente se relaciona su fortuna: la comedia de capa y espada. Ya reconocido y definido en su época por Bances Candamo,⁵ el género llegará a rozar, aun en la variedad de las tramas, un nivel de codificación tan elevado como para prestarse a la jocosa alusión metatextual del propio Calderón sobre la recurrencia de determinadas convenciones, según pasa por ejemplo en *No hay burlas con el amor* (p. 278), pero es muy difícil negar al dramaturgo el reconocimiento debido a su extraordinaria habilidad a la hora de complicar y desanudar los enredos, a su dominio del tiempo y del espacio dramático, a su experto conocimiento del medio teatral y a su refinada sensibilidad poética. El sucederse de las coincidencias y la concentración de numerosos eventos en un lapso muy reducido no hacen sino confirmar la dimensión lúdica e intencionadamente inverosímil de las obras consideradas. Antonucci analiza con una información muy rica y una constante atención a las técnicas dramáticas la configuración, entre otros textos, de una comedia paradigmática como *La dama duende* y una más experimental y mucho menos representativa del subgénero, *No hay cosa como callar*, considerada por la autora testimonio extremo «dell'attitudine di Calderón a sperimentare con i codici generici e i loro confini» (p. 280).

La quinta y última parte del libro («Il teatro breve, tra cielo e terra», pp. 307-335) aborda por un lado los autos sacramentales y por el otro las piezas breves y la comedia burlesca (en cuanto a esta última, de carácter exclusivamente festivo, sabido es que de Calderón solo se conserva *Céfalo y Pocris*). El denominador común de los géneros allí reunidos es la extensión contenida. Si en general los autos sacramentales, ese «espectáculo total» del que se propone en el libro una válida presentación tipológica y estructural, han sido un apartado de la producción calderoniana

5. B. Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. D.W. Moir, Tamesis, Londres, p. 33.

merecedor de mucha atención crítica, ecdótica e ideológica (comprensiblemente, si se piensa en los aproximadamente ochenta textos del autor y en el alcance de los conocimientos doctrinales y teológicos, así como en la riqueza de los registros en ellos desplegados), no puede decirse lo mismo de loas, entremeses, jácaras y moji-gangas. Señalaremos en esta reseña que, a la hora de enfocar las características de los entremeses, Antonucci no olvida subrayar el papel desempeñado por los recursos lingüísticos tipificadores y la importancia de la gestualidad y de la mímica de los intérpretes. En general, la sección final de la monografía sirve al propósito de la autora de completar el retrato de un dramaturgo capaz de manejar con gran pericia, y a la par de otros contemporáneos, los diferentes tonos de la creación teatral, mostrando un profundo conocimiento de la escena y de los mecanismos que presiden su funcionamiento.

Muy útil herramienta de trabajo por la cantidad de información y reflexión crítica que reúne, el libro acaba proporcionando claves valiosas para lectores de diversa índole y de diferentes exigencias, sacando partido de lo mucho que se ha avanzado en las últimas décadas en el conocimiento de las materias tratadas, y no solo de la figura de Calderón (véase, a manera de ejemplo, la distancia que lo separa del aun meritorio trabajo de Meregalli).⁶ Desde luego, no sería una herejía imaginar una traducción de *Calderón de la Barca* a otros idiomas, y es de desear que la monografía valga para hacer que el dramaturgo resulte algo menos extraño para una parte señalada de la cultura italiana. Sería un paso más para hacer de él ese «dramaturgo *español* del teatro clásico europeo» que, a la manera de Shakespeare o Corneille en las respectivas tradiciones, en su día entrevistó Francisco Ruiz Ramón.⁷

6. F. Meregalli, *Introduzione a Calderón de la Barca*, Laterza, Roma, 1993.

7. F. Ruiz Ramón, *Calderón y la tragedia*, Alhambra, Madrid, 1984, p. 7.