

Fausta Antonucci, *Calderón de la Barca*, Roma, Salerno Editrice, 2020, 362 pp. ISBN 978-88-6973-496-0

Amy Bernardi

<https://orcid.org/0000-0003-0431-2602>

Università degli Studi Roma Tre

ITALIA

amy.bernardi@uniroma3.it

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 10.2, 2022, pp. 1013-1019]

Recibido: 14-09-2022 / Aceptado: 05-10-2022

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2022.10.02.60>

Pese a ser uno de los mayores dramaturgos de la literatura occidental, Calderón todavía resulta poco —y mal— conocido en Italia, desgraciadamente. Es con esta consideración tan actual y amarga al mismo tiempo que se abren las primeras páginas de la «Introduzione» (pp. 7-9) a la obra *Calderón de la Barca* de Fausta Antonucci —catedrática de la Universidad de Roma Tre y una de los referentes de los estudios sobre el teatro del Siglo de Oro en nuestros tiempos— publicada por la editorial italiana Salerno Editrice en 2020. Este volumen, que aquí se reseña, se propone por lo tanto hacer frente al prejuicio ideológico y a la indiferencia hacia la producción teatral de Calderón a través de un paulatino acercamiento a su figura de dramaturgo, su contexto histórico-cultural y su obra. Al lector italiano —que solo puede contar con la traducción a su idioma de seis obras calderonianas, de un total de 120 comedias y 80 autos sacramentales— se le ofrece una disertación amplia y detallada, privilegiando una clasificación genérica del *corpus* —siempre que sea posible. El discurso de la autora, además, está salpicado de citas directas de las obras mencionadas, pero siempre proporcionándole al lector traducciones italianas —algunas ya publicadas, otras (la mayoría) a cargo de la misma Antonucci— que le permitan seguir el razonamiento más allá de cualquier barrera lingüística.

Tras establecer las coordenadas generales de su trabajo, Antonucci organiza el volumen en cinco partes, dedicadas cada una a un macrotema específico que ayude al lector, aunque no sea un estudioso de Calderón, a orientarse en el maremágnum de su vasta producción teatral. La primera, «Il drammaturgo e i suoi committenti» (pp. 13-42), se articula en dos apartados, proporcionando nociones importantes tanto sobre el contexto histórico-cultural en el que nacieron las obras

de Calderón como sobre su lagunosa biografía, mucho más escasa de datos con respecto a su contemporáneo Lope de Vega. En «Il teatro del *Siglo de Oro*: caratteristiche e luoghi teatrali», en concreto, Antonucci enmarca el nacimiento del dramaturgo en el Madrid de Felipe III que vuelve a abrir sus teatros públicos tras dos años de luto por la muerte de Felipe II en 1598. La autora pasa después a presentar a los protagonistas del teatro del Siglo de Oro, es decir, las compañías oficiales y las de la legua, dirigidas por un autor de comedias, quien podía modificar y recortar el texto teatral que manejaba según las necesidades de la compañía y, sobre todo, el gusto del público. Las funciones en los corrales se celebraban a primera hora de la tarde durante todo el año, con excepción del periodo de la Cuaresma, y atraían a todo tipo de público, desde los mosqueteros hasta las autoridades, todos fascinados por el arte de la palabra, que conseguía compensar la excesiva modestia de la escenografía: la acción y el decorado verbal, junto con el sistema del espacio itinerante, de hecho, permitían a los actores representar movimientos, descripciones o desplazamientos complicados tan solo a través de la narración. A continuación, Antonucci se centra en los rasgos típicos del teatro de corte que, en cambio, disponía de más recursos y, por tanto, podía contar con la iluminación artificial y un decorado rico y complejo, sobre todo gracias a los inventos espectaculares de los ingenieros italianos. Finalmente, se presenta al lector el género del auto sacramental, un acto único representado en unos carros móviles durante las celebraciones organizadas por el Ayuntamiento en ocasión del Corpus Christi, cuya importancia doctrinal va de la mano con la difusión de los valores propugnados por la Contrarreforma. Calderón fue autor de alrededor de 80 autos sacramentales y, a menudo, se encargaba también de redactar la memoria de apariencias, es decir, un conjunto de indicaciones extremadamente detalladas para los ingenieros que se ocupaban de la construcción de los carros y de la maquinaria para los efectos escénicos. En «Una biografía con molte lacune», el segundo apartado de la primera parte, Antonucci intenta reconstruir la lagunosa biografía del dramaturgo, desde su precaria situación económica hasta sus primeros pasos como poeta, inicialmente para el público de los corrales y luego también para la corte. A partir de 1630, además, Calderón empieza a escribir autos sacramentales, género al que se dedicará sobre todo durante su madurez: sus últimos años de vida, de hecho, transcurren conciliando el nuevo oficio de sacerdote y el papel ya asentado de dramaturgo de corte.

La segunda parte del volumen, «Calderón e la tragedia» (pp. 45-169), recorre las etapas fundamentales de la trayectoria poética del dramaturgo por lo que concierne el género de la tragedia. Al igual que la primera sección del libro, también la segunda se compone de dos apartados. En el primero, «Dalle prime sperimentazioni a *La vida es sueño*», un breve pero imprescindible *excursus* sobre la definición de tragedia y sus diferentes interpretaciones por parte de los contemporáneos de Calderón anticipa el estudio y la contextualización de los primeros experimentos del dramaturgo con la materia trágica, que le llevarán a la composición de una de sus obras maestras, *La vida es sueño*. Al enfrentarse por primera vez con el género trágico, Calderón todavía considera como modelo de referencia el paradigma de los gramáticos medievales, cuyos rasgos definitorios activan en el espectador

cierto horizonte de espera: personajes de linaje elevado, cambios inesperados en la fortuna de los protagonistas, sueños y presagios funestos, apariciones misteriosas, episodios de violencia, llanto y dolor representados en el tablado, estilo elevado y final infeliz representan para Calderón solamente el punto de partida para experimentar con las novedades introducidas por la Comedia Nueva, esto es, la existencia de una intriga amorosa y la presencia de momentos de hilaridad protagonizados por los personajes más humildes (criados y domésticas, entre ellos). Sin embargo, esta combinación de trágico y cómico —que el Lope maduro de *El caballero de Olmedo* dominaba perfectamente en la misma época— le resulta difícil de manejar al dramaturgo, por lo menos en un primer momento: *Judas Macabeo* y *La gran Cenobia*, por ejemplo, todavía resultan caracterizadas por un final doble (feliz para los buenos e infeliz para los malos). A continuación, la atención de la autora se centra en dos tragedias que dramatizan acontecimientos históricos casi contemporáneos al dramaturgo, es decir, *La cisma de Inglaterra* y *El príncipe constante*, ambas compuestas entre 1627 y 1629, cuyo componente religioso resulta considerable. El análisis de la experimentación trágica calderoniana se fija después en *La devoción de la cruz*, donde, por primera vez, Calderón decide abandonar los sujetos históricos y los personajes del estamento más alto de la sociedad para centrarse en una intriga totalmente inventada, protagonizada por representantes de la media nobleza ciudadana. En el final de la tragedia, el dramaturgo abandona también el modelo del epílogo distinto para buenos y malos, prefiriendo renunciar a los protagonistas ejemplares de sus primeros proyectos trágicos para ofrecer al público personajes más humanos, que cometen faltas y pagan por sus errores. Fruto maduro de esta intensa experimentación trágica, *La vida es sueño* señala finalmente no solo la renuncia al final doble, sino también el rechazo por parte del dramaturgo del desenlace edificante y devoto, tal como se encontraba en *La cisma de Inglaterra*, *El príncipe constante* y *La devoción de la cruz*: En palabras de Antonucci, ahora

tutta l'azione vibra di violenza trattenuta, minacciata, realizzata fuori scena. La tensione è sempre altissima e i sentimenti tragici per eccellenza, il timore e la commozione, vengono suscitati non tanto dalla retorica verbale o dalla spettacolarizzazione del sangue quanto dalla qualità dell'intreccio, dalle solite impreviste dell'azione, dalla relazione di prossimità che lega i personaggi in conflitto fra loro [...] (p. 76).

Con *La vida es sueño*, entonces, Calderón ya ha alcanzado su plena madurez como dramaturgo: intriga compleja, donde abundan peripecias y anagnórisis hasta el final, y materia amorosa se integran perfectamente dentro de la temática elevada y trágica que caracteriza toda la historia. En el segundo apartado de la segunda parte, «Le grandi tragedie della maturità», Antonucci se centra, en cambio, en las grandes tragedias de la madurez, donde Calderón aborda el tema de las amenazas que sufre la honra por las insistencias de un enamorado que, antes del marido, había conquistado el favor de las damas protagonistas de las obras y que vuelve cuando ellas ya se han casado con otro hombre. Las mujeres se nos presentan entonces luchando entre el antiguo sentimiento amoroso y los actuales vínculos de la honra,

código que no admite fallas y obliga a los maridos a intervenir hasta en caso de sospechas mínimas. Este es el núcleo temático de tres tragedias calderonianas —*A secreto agravio secreta venganza*, *El médico de su honra* y *El pintor de su deshonra*— de las que, a lo largo de su análisis, Antonucci va esbozando similitudes y diferencias. A continuación, la atención de la estudiosa se dirige hacia *El alcalde de Zalamea*, donde el dramaturgo, sin abandonar la materia del honor y de la justicia, explora también el tema del amor paterno a través del personaje de Pedro Crespo; *El mayor monstruo del mundo* y *La hija del aire*, con su relación entre celos, ambición y fatalismo; *Los cabellos de Absalón* y *Las tres justicias en una*, donde Calderón presenta a su público dos tipos paternos opuestos y, por último, *La niña de Gómez Arias* y *Amar después de la muerte*, donde los conflictos interreligiosos de la historia reciente se convierten en una fuente de inspiración indispensable para la composición de dichas tragedias.

La tercera sección, «La tragedia disattivata» (pp. 173-238), está compuesta por tres apartados: «I drammi storici e celebrativi», «I drammi religiosi» e «I drammi mitologici». En el primero, Antonucci se dedica a aquellas obras de tema histórico que podemos agrupar bajo el marbete de 'drama', aludiendo a la definición que dio Joan Oleza al estudiar la propuesta teatral del joven Lope de Vega: se trata, en concreto, de obras espectaculares y complejas, cuya vertiente ideológica resulta más marcada con respecto a las comedias, pero cuyo tono, a pesar de ser serio, nunca roza los extremos de las emociones trágicas, desembocando más bien en un final conciliador. A pesar de que estas características ya se encuentren en dos obras juveniles de Calderón, es decir, *El sitio de Bredá* y *Luis Pérez el gallego*, es solamente a partir de 1650 —época en la que el dramaturgo escribe sobre todo autos sacramentales y se dedica cada vez más al teatro de corte— cuando estas se convierten en un patrón constante: *Darlo todo y no dar nada*, *En la vida todo es verdad y todo mentira*, *El segundo Cipión*, *Las armas de la hermosura* y *Duelos de amor y lealtad*, de hecho, desarrollan el tema del dominio de las pasiones entre los gobernantes justos y rectos. De la representación de dichas piezas, por tanto, quedan excluidos los excesos típicos del poder injusto y el final siempre sugiere la restauración del orden y de la paz. El segundo apartado, en cambio, se centra en las once obras teatrales en las que Calderón representa leyendas de devoción o vidas de santos, dentro de las que pueden deslindarse dos grupos distintos, dependiendo del tipo de intriga: las piezas que pertenecen al primero presentan bloques de acción muy distanciados en el tiempo, a menudo episódicos y fragmentarios, mientras que en el segundo se encuentran otras cuya articulación temporal resulta más compacta. En el primer conjunto, que se inspira en la materia hagiográfica al poner en escena momentos distintos de la vida de un santo, encontramos *El purgatorio de san Patricio*, *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* y *La aurora en Copacabana*; en el segundo, en cambio, la acción se desarrolla enteramente a partir de una figura concreta y de su trayectoria de fe —*El mágico prodigioso*, *El José de las mujeres*, *La exaltación de la cruz*, *Los amantes del cielo* y *El gran príncipe de Fez*. En estos dramas la materia religiosa siempre prevalece con respecto a las referencias históricas, a menudo manejadas con gran libertad por el mismo dramaturgo. El tercer apartado, finalmente, reúne las obras de Calderón que

reelaboran mitos clásicos, todas compuestas para ser representadas en la corte al necesitar aparatos escénicos imponentes y recursos prohibitivos para los corrales: *El mayor encanto amor*; *Los tres mayores prodigios*; *La fiera, el rayo y la piedra*; *Fortunas de Andrómeda y Perseo*; *El golfo de las sirenas*; *El laurel de Apolo*; *La púrpura de la rosa*; *Celos aun del aire matan*; *El monstruo de los jardines*; *Apolo y Climene*; *Eco y Narciso*; *El Faetonte*; *Ni Amor se libra de amor*; *Fieras afemina Amor*; *La estatua de Prometeo y Fineza contra fineza*.

La cuarta parte del volumen, «L'universo della commedia» (pp. 241-305), examina las obras calderonianas donde priman la intriga, las complicaciones amorosas, los elementos mágicos y caballerescos frente a los intentos didácticos y al componente ideológico, pero sin ninguna pretensión por parte de Antonucci de esbozar divisiones genéricas rígidas e insuperables. El primer apartado, «Le commedie romanzesche», se centra en una nueva tipología de comedia con la que el dramaturgo experimenta por primera vez a finales de los años veinte, al componer *La puente de Mantible*, y que retoma sucesivamente durante los años cincuenta, al dedicarse a la materia caballeresca y mitológica a la vez: entre las comedias que recuperan las historias de los libros de caballerías para ponerlas en escena, Antonucci cita *El jardín de Falerina* y *El castillo de Lindabridis* —el primero deudor tanto del *Orlando Innamorato* como del *Amadís de Gaula* y el segundo, en cambio, que es reelaboración para el teatro de algunas partes del *Espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra. A estas dos obras, se añaden *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* y *El conde Lucanor*, donde se encuentran motivos típicos del universo ariostesco y elementos mágicos y fantásticos. Finalmente, se mencionan dos piezas que adaptan la materia bizantina para el teatro: *Argenis* y *Poliarco*, una reescritura dramática de la novela *Argenis* de John Barclay, que bebe a su vez en el modelo de Heliodoro, y *Los hijos de la fortuna*, *Teágenes y Cariclea*, que dramatiza algunos episodios de las *Etiópicas*. El segundo apartado se fija en las comedias cortesanas de Calderón —llamadas también palaciegas o palacianas— que presentan una ambientación remota en un lugar lejano y en un tiempo indefinido y se desarrollan en torno a varios motivos: el amor entre personajes de linaje diferente; episodios de ejercicio injusto del poder; hazañas del protagonista o engaños y disfraces que les permiten a los personajes evitar situaciones de riesgo y alcanzar su objetivo final. En las tramas cortesanas, Calderón rechaza todo tipo de tono trágico, optando por un final feliz, al que se llega después de malentendidos que cautivan al espectador suscitando su risa. Dentro de su producción palaciega distinguimos dos conjuntos de obras: por un lado, las que evolucionan a partir de una situación de abuso de poder en materia de amor, donde el punto de partida es a menudo un triángulo amoroso —véanse sobre todo *Amor, honor y poder*, *El galán fantasma* y *El secreto a voces*, aunque Antonucci considera también *Saber del mal y el bien*, *Nadie fie su secreto*, *Amigo, amante y leal*, *Gustos y disgustos no son más que imaginación* y, por último, *Basta callar*— y, por el otro, las que se desarrollan a partir de la ocultación de la identidad de un personaje, originando engaños y confusiones que vertebran tramas enredadas y complejas —*El alcaide de sí mismo*, *El acaso y el error*, *La señora y la criada*, *De una causa dos efectos*, *Las manos blancas no ofenden*, *La banda y la flor*, *Agradecer y no amar*, *Para vencer*

amor, querer vencerle, Lances de amor y fortuna, El encanto sin encanto, Afectos de odio y amor y, finalmente, *Mujer, llora y vencerás*. El tercer apartado, por último, analiza las llamadas 'comedias de capa y espada', retomando la definición que aparece en el *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos* de Francisco Bances Candamo (1970, p. 33): se trata, en concreto, de aquellas comedias de ambientación urbana, española y contemporánea a su época de composición cuyos protagonistas son «sólo caballeros particulares, como don Juan, o don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo». *La dama duende* y *Casa por dos puertas mala es de guardar* constituyen dos ejemplos canónicos entre la abundante producción calderoniana de comedias de capa y espada, objeto de un estudio atento y pormenorizado por parte de Antonucci, que se detiene sobre todo en los protagonistas de dichas obras —que se mueven en el tablado como verdaderos agentes de la comicidad calderoniana— y en el contexto espacio-temporal en el que se desarrolla este tipo de comedia.

La quinta y última sección del volumen, «El teatro breve, tra cielo e terra» (pp. 309-335), está dedicada al teatro breve de Calderón. El primer apartado se centra en los rasgos definitorios de la rica producción calderoniana de autos sacramentales. Protagonistas de una acción dramática lineal, de tono serio y marcadamente doctrinal, son unos personajes alegóricos, partidarios del Bien (Cristo) o del Mal (Demonio), cuyas acciones y evoluciones en el tablado siempre aúnan un significado literal (que Calderón llama 'argumento' y que varía de auto en auto) y otro alegórico (el 'asunto', que hace referencia a la salvación del género humano gracias al sacrificio de Cristo y no cambia nunca). Con el análisis de *El verdadero dios Pan*, sucesivamente, Antonucci ofrece al lector un modelo ejemplificador de la compleja articulación alegórica típica del auto sacramental. El segundo apartado, en cambio, se fija en los rasgos propios de la fiesta dramática aurisecular: las representaciones teatrales del Siglo de Oro, de hecho, se presentan como espectáculos globales que empiezan con una loa —para captar la atención y la benevolencia del público— para luego dejar paso a una comedia o un auto sacramental. Entre el primero y el segundo acto de las comedias, además, se suele montar un entremés para entretener a los espectadores durante las pausas de la acción teatral principal, poniendo en escena situaciones burlescas y paródicas protagonizadas por personajes estereotipados y caricaturales. La comicidad entremesil, por tanto, resulta potenciada por su contraste con la comedia representada: a menudo, de hecho, los personajes de los entremeses se mofan del código del honor, del ideal del amor cortés y de aquellos principios sobre los que, por el contrario, insisten los personajes de las obras principales. Entre los rasgos del género, asimismo, se señalan la importancia de la gestualidad y la proxémica de los actores involucrados para potenciar el efecto cómico, el uso de citas paródicas de textos ampliamente conocidos por los espectadores y hasta la personificación de figuras inventadas que protagonizan refranes y juegos de palabras. Concluye la tratación un breve pero significativo *excursus* sobre la única comedia burlesca que nos ha llegado de Calderón, *Céfalo y Pocris*, con sus similitudes y diferencias con respecto al género del entremés. Lejos de constituir una vertiente marginal de

la producción teatral calderoniana, de hecho, el teatro breve cómico y la comedia burlesca, en palabras de Antonucci (p. 335), «completano al contrario il profilo di un drammaturgo che, come i suoi grandi contemporanei, è un letterato che conosce e pratica alla perfezione tutti i registri e i generi, dal più alto al più basso, dal più serio al più giocoso». Es más, los entremeses y la comedia burlesca de Calderón resultan fundamentales a la hora de trazar el perfil de un dramaturgo que trabaja con todas las declinaciones posibles de la representación teatral de su época, desde el corral hasta la corte, pasando inevitablemente por las plazas y las calles de la capital, y sabe manejar cualquier tono o registro, desde la tragedia hasta la comedia, sin olvidar el drama.

Cierran el volumen un glosario métrico, una cronología conjetural de las obras calderonianas citadas a lo largo del trabajo —de la que, sin embargo, quedan excluidos tanto los autos sacramentales como los entremeses—, una bibliografía esencial que recoge las monografías y los artículos de mayor interés para el lector que quiera seguir profundizando tanto los rasgos del teatro del Siglo de Oro como la vida y la obra de Calderón y, finalmente, un índice de los autores citados.

En definitiva, *Calderón de la Barca* de Fausta Antonucci se revela un libro imprescindible para una comprensión global del teatro de Calderón, sus rasgos específicos y sus peculiaridades con respecto a sus predecesores y contemporáneos. La autora realiza, entonces, una gran aportación al recoger y analizar atenta y detalladamente todos los elementos necesarios para una interpretación completa, consciente y pormenorizada del teatro calderoniano, tan heterogéneo y rico, pero todavía lejos de ser apreciado y reconocido como merece, sobre todo en el contexto italiano.