

**Azaustre Galiana, A. y S. Fernández Mosquera (eds.),
*Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación
Internacional Siglo de Oro, Santiago de Compostela,
Universidade de Santiago de Compostela, 2011, 3 vols.*
ISBN: 978-84-9887-555-3**

Han sido publicadas las *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, celebrado en Santiago de Compostela en el año 2008. Cabe mencionar que en dicho encuentro se reunieron más de trescientos especialistas de numerosos países, tal como se puede leer en la presentación de la obra. Además, es significativo dado que muestra la vitalidad intelectual que gira en torno a las humanidades, en general, y a la literatura de esta época en concreto.

Esta compilación de trabajos está compuesta por tres volúmenes organizados de la siguiente manera: el primero de ellos, recoge las cinco conferencias plenarias que hubo y aquellos estudios dedicados a la poesía. En el segundo de ellos se tratan diversos aspectos de la prosa. Finalmente, el último tomo se divide en dos grupos: teatro y varia. El último apartado está compuesto por siete trabajos cuya temática no puede incluirse en los géneros literarios, pero arrojan luz sobre aspectos del Siglo de Oro como por ejemplo la economía, la vida conventual o aspectos de anotación de textos, entre otros.

Para comenzar, habría que indicar los aspectos fundamentales de cada tomo, centrandó nuestro interés en el dedicado al teatro. Las conferencias plenarias trataron cuestiones como el teatro calderoniano, la poesía amorosa de Garcilaso, los signos visuales de identidad, la invención de Lope y un análisis de la crisis general del siglo XVII. Otorgando prioridad a aquellas que expusieron cuestiones sobre Calderón, se comentarán las ponencias dedicadas a este autor. No obstante, es recomendable la lectura del conjunto para poder apreciar la cultura barroca más ampliamente.

El profesor Arellano explora el tema del poder y de la autoridad en el teatro de Calderón. Divide su propuesta en dos partes: en la primera de ellas, aborda el tema de los actantes paternos en las comedias y tragedias domésticas y políticas; en la segunda, analiza una

«galería de tiranos». A través de una selección de obras calderonianas llegamos a descubrir cómo el dramaturgo «asedia meticulosamente los fenómenos del poder y su ejercicio» (p. 31), dicho en propias palabras del autor. Además, la diversidad de géneros dramáticos que trata el estudio, otorga al análisis la riqueza de uno de los mejores dramaturgos de la literatura hispánica y su maestría en el manejo de los géneros.

El segundo de los volúmenes está dedicado a la prosa surgida en el Siglo de Oro. Curiosamente, una de las aproximaciones trata de la ética en una obra de Calderón. Me refiero al estudio de Ysla Campbell, «La ética privada del rey David: *Los cabellos de Absalón*». En sus líneas podemos analizar el manejo de diversas cuestiones filosóficas que el dramaturgo utiliza con una precisión admirable. Mientras toma como modelo de gobierno al rey David, Calderón utiliza los preceptos neoestoicos para demostrar que el buen monarca no debe dejarse llevar por las pasiones. Así, David actúa mal cuando perdona el crimen de su hijo. Es más, viene a concluir que la ética individual no debe ser la propia de un monarca.

En el tercer tomo, el dedicado al teatro, se leen propuestas acerca de Lope de Vega, Rojas Zorrilla, Tirso, Vélez de Guevara o Agustín Moreto, entre otros. Sin embargo, podemos contar hasta diecisiete trabajos dedicados a don Pedro. De hecho, es un buen porcentaje (31%) de textos sobre Calderón que demuestra el vigor de este dramaturgo en la crítica actual.

En primer lugar, es inevitable aludir la enorme variedad de aspectos tratados: desde los problemas de transmisión textual, hasta el análisis más o menos exhaustivo de rasgos formales de obras calderonianas. En la medida en que sea posible, se procurará describir estos estudios agrupándolos según un criterio temático.

Para empezar, veamos aquellas que se acercan a la transmisión textual. En este caso, el artículo «Del libro al palacio, del palacio al libro. Una hipótesis sobre la transmisión textual de las comedias de Calderón», de Erik Coenen, quien señala un problema de transmisión a partir de la comedia *Amado y aborrecido*. De los cuatro testimonios impresos que existen del siglo XVII, le interesa el incluido por Vera Tassis en la *Novena Parte* (1961). Al comparar las correcciones que se introducen en esta versión, Coenen llega a la conclusión de que pudieran ser del propio Calderón. Sin embargo, todavía se contempla como hipótesis. No olvidemos que este tema tiene algo de contro-

versia y existe una gran disparidad de opiniones sobre la autenticidad de las ediciones calderonianas de Vera.

Otro artículo que nos habla sobre Vera Tassis y sus correcciones de la obra calderoniana es el de Noelia Iglesias. En concreto, explica qué sucede con el manuscrito 15.672 de la BNE de *El galán fantasma*. Este trabajo expone más problemas de transmisión, puesto que el editor introduce datos equívocos en los preliminares la edición. Por otra parte, Vera defendió la obra calderoniana de la censura, ya que respetó dos versos que fueron reprobados por Lanini manteniéndolos en su edición. El tema de la censura aparece también, en «Teología contra dramática: a vueltas con el demonio y la censura en *El José de las mujeres calderoniano*», de Javier Rubiera. En esta ocasión se observa que el motivo que llevó a censurar algunos versos de esta comedia es el hecho de que aparezca un cadáver poseído por el demonio, un tema complicado debido a su carácter herético. De todas maneras, el análisis propuesto es interesante en tanto que esta obra es un documento que colabora en la investigación de las relaciones entre la Inquisición y la censura literaria. El manuscrito que maneja aparece tachado por don Juan de Rueda y Cuevas en los pasajes de la posesión. El artículo comprueba cómo el efecto de la censura provoca variantes en la distribución de los parlamentos de los personajes, ya que el censor prohíbe que el Demonio reanime el cadáver. A pesar de que se trata de una aproximación muy atractiva, todavía habrá que esperar para un estudio más riguroso y completo de este manuscrito.

En cuanto a la evolución de la transmisión de las obras de don Pedro, podemos leer el artículo sobre la revisión dieciochesca de la obra *El golfo de las sirenas*. De todos es sabido que fue el dramaturgo más representado del siglo XVIII. María Luisa Tobar pone de manifiesto cómo era la puesta en escena de esta obra en el siglo de la Ilustración. Sobre todo, hace hincapié en aquello que hay de renovación o reelaboración. Por lo tanto, es un estudio clave en la evolución de la obra de Calderón. Sobre la puesta en escena de obras de Calderón, debemos considerar el caso de la obra *El príncipe constante*: Lola González se interesa en esta reconstrucción ya que se conservan dos manuscritos que narran con detalle el estreno de esta comedia. Un memorial de fray Paravicino al rey Felipe IV, quien lo entregó al cardenal Trejo, y la respuesta que firmó el cardenal. Realmente, llama nuestra atención con lo ocurrido tras el memorial, debido a que provocó la supresión de

seis versos. Evidentemente, esto afecta a la transmisión de este gran drama calderoniano. Por lo demás, nos introduce en la polémica entre el dramaturgo y el fraile

Hay un rasgo indiscutible de la producción calderoniana: el hecho de que Calderón reutilizaba los mismos versos en varias comedias. Sobre este hecho discurre Alejandra Ulla en el artículo «Sobre la reescritura de los finales en las comedias de Calderón: *Polifemo y Circe* (1630) y *El mayor encanto, amor* (1635 y 1668)». A través de sus líneas y observando los versos comunes a ambas obras, nos enseña este rasgo de Calderón que lo muestra como el dramaturgo áureo de la reescritura.

Pasemos a considerar, ahora, un ejemplo peculiar de transmisión de textos. Se hace referencia a las variaciones dramáticas que el dramaturgo realizó sobre una canción popular. Se trata, por tanto, del modo en que Calderón contribuyó a la permanencia de este tipo de textos. Ana Suárez da a conocer el reiterado uso que le dio don Pedro a la siguiente canción: «solo el silencio testigo / ha de ser de mi tormento / y aun no cabe lo que siento / en todo lo que no digo». De hecho, fue glosada por varios poetas, pero fue él quien la popularizó. Además, se observa su uso en seis comedias distintas, ya que, como se acaba de mencionar, al autor le gustaba reciclar versos para incorporarlos en distintas ocasiones; es más, la incorporó muchas de las veces glosándola. Hay un trabajo interesantísimo de Isabel Hernando Morata sobre la incorporación de un romance gongorino glosado. Lo inserta en su comedia *El príncipe constante*. Es una prueba más de la predilección que sentía Calderón por el poeta de Córdoba. El romance glosado es «Entre los sueltos caballos». El dramaturgo lo adapta para conseguir mayor fuerza poética.

Para concluir con el tema de las adaptaciones textuales, debemos leer el trabajo sobre la función de la música en la versión de *No hay burlas con el amor*, hecha en Texas en el año 2007. Consistió en una adaptación basada en los años treinta del siglo xx, por lo que sigue la estética de los llamados «screwball comedy». Mindy E. Badía se pregunta si la música consigue acercar el texto calderoniano al público actual o es un mero pretexto para eludir su complejidad. Para responder a estos interrogantes, analiza la importancia de la música en las películas musicales de comienzos de siglo y qué evoca en los pasajes

que se incluye. De este modo, procura entender si es necesario su uso en esta adaptación.

Una vez visto lo referente a la transmisión de textos, demos un repaso a aquellos trabajos que estudian aspectos formales de distintas comedias calderonianas.

Comencemos con la ponencia de Alicia Vara titulada «Del concepto a la forma: la dualidad en *Amor, honor y poder*». Con esta propuesta, la autora pretende «demostrar que *Amor, honor y poder* es una comedia muy representativa del conceptismo teatral del primer Calderón» (p. 507). Es importante destacar que existe un conjunto de dualidades y simetrías muy marcadas tanto por los rasgos formales como por su contenido. Tras comprobarlo, a través de múltiples ejemplos de ambos tipos, se llega a la conclusión de que existe un destacado conceptismo en el teatro de Calderón ya que

Todo lleva a corroborar que los versos de esta comedia son sometidos a un enorme proceso de elaboración y artificiosidad que entronca con la visión del mundo físico y metafísico del primer Calderón, tan anclada en el conceptismo barroco y, ya por entonces, de cuño gongorino (p. 511).

Sobre los aspectos formales que se trabajan, Carmen Josefina Pagnotta establece una serie de consideraciones sobre la métrica y el espacio en una comedia de tema histórico. Este proyecto emplea la métrica como criterio decisivo a la hora de estructurar una comedia, siguiendo los pasos de Marc Vitse. La obra en la que se basa el trabajo es *La niña de Gómez Arias*. La estructura está organizada a través de los cambios métricos en macrosecuencias construidas mediante microsecuencias que a su vez se dividen gracias al cambio de métrica. En cuanto a los personajes, las distintas didascalias indican y acotan el espacio urbano por el que se desplazan los personajes. Y a la hora de observar los espacios, se centra en el elemento de la casa, el lugar femenino por antonomasia, ya que es el espacio donde se custodia el honor familiar. Es el eje central de la obra, puesto que genera el desorden en los jóvenes amantes, quienes tramán ardidés para vencer el obstáculo. Por último, se trata de una comedia de tema histórico. Pero el elemento histórico tiene una función concreta, ya que la autora establece una metáfora entre la casa y España. La obra se sitúa en

Granada, algo significativo por ser la recuperación de esta ciudad emblema de la consolidación del poder político.

Cabe destacar un par de análisis sobre personajes calderonianos. Para empezar, el estudio «El afuera y el adentro de la soledad. La voz femenina en algunos dramas de Calderón de la Barca»: L. Fernández y M. T. Miaja estudian, como se puede interpretar del título, la soledad de la mujer en los dramas. Observan qué ocurre con las protagonistas de los cinco dramas de honor: *El mayor monstruo del mundo*, *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra*, *A secreto agravio, secreta venganza* y *El alcalde de Zalamea*. A partir de este corpus, pretenden demostrar que esta soledad se consigue tanto por el tono de los parlamentos femeninos, como al estudiar el espacio donde se encuentran al pronunciarlos. Como es evidente, se producen estos melancólicos pasajes cuando las damas están solas. Así, se llega a la conclusión de que la mujer en Calderón rara vez cumple sus deseos.

Sin abandonar el tema de los personajes, Liège Rinaldi realiza una aproximación a la figura del gracioso en Calderón que resulta sumamente interesante y que precisa el significado que puede tener un personaje determinado, cuando cabría esperar algo distinto de él. El trabajo nos presenta a Juanete, el gracioso de *El pintor de su deshonra*. Pero nos sitúa ante un problema: este personaje cómico circula por un universo donde no cabe la risa. Así ocurre con otras figuras del donaire en Calderón, como en el conocido caso de Coquín de *El médico de su honra*. Por lo tanto, este artículo refuerza la idea de que la función cómica en este caso se anula y pasa a convertirse en un personaje que sirve para reforzar lo trágico del drama.

La importancia del espacio en la construcción dramática se resalta en la aportación de Enrique Rull. El estudioso analiza el papel del jardín en el teatro mitológico, ya que se trata de un espacio y motivo recurrente en las obras de Calderón en general. Sin embargo, se delimita el estudio a lo mitológico puesto que este tipo de comedias poseen una gran proyección escenográfica. Al mismo tiempo, el profesor Rull busca indagar sobre la intención específica del empleo de este motivo. Al comparar las obras se puede llegar a conocer si se empleaba con una función unívoca o respondía a cuestiones específicas de cada obra. Mediante unos cuantos ejemplos llega a la conclusión de que «el jardín se constituye en el teatro mitológico de Calderón

como un espacio netamente diferenciado del modelo de las comedias urbanas» (p. 420).

Se ha mencionado ya el uso de la historia en la temática calderoniana. Al aproximarnos al teatro breve cómico de Calderón, Vanesa Fortuño, se centra en este aspecto. Si bien es cierto que en estas piezas no es abundante la materia histórica, al estudiarla aparece «desde un punto de vista contrario a los valores que se le asociaban en el siglo XVII» (p. 145), dicho en propias palabras de la autora. Sin embargo, parece que sí son abundantes las alusiones jocosas de personajes o sucesos históricos. En este estudio se establece la tipología de personajes históricos que emplea Calderón, tanto los pasados como sus contemporáneos. Además, Fortuño observa las funciones de la historia. Se llega a la idea de que, en estos casos, se emplea al servicio de la comicidad.

Un punto de vista muy diferente de la historia nos aporta Juan Carlos Garrot en su artículo «Sinagoga de España: Calderón y los cronicones toledanos». En él, aparece una cuestión muy llamativa: la sinagoga española no tuvo responsabilidad en la Crucifixión, ya que se parte de una hipótesis histórica que sitúa su establecimiento en la Península Ibérica antes de la muerte de Cristo. No se trata de una cuestión anecdótica, puesto que al quedar exonerada de este crimen se podían evitar, incluso, las medidas discriminatorias. En este trabajo, se estudia el tema en tres comedias de Calderón: *El socorro general*, *La semilla y la cizaña* y *El valle de la Zarzuela*. La sinagoga de España podría referirse a Toledo, la principal de las sinagogas españolas, pero tras estudiar la última de las obras mencionadas queda claro que se refiere a toda la comunidad de judíos en la península. Después, recorre la leyenda de la sinagoga toledana y su exculpación y cómo se refleja en estos dramas. Finalmente, deja claro que se trata de un asunto todavía por explorar de manera exhaustiva.

Para finalizar esta reseña, se debe presentar un artículo sobre el sueño y los mecanismos alegóricos de Françoise Gilbert. Comienza estableciendo una distinción del término *sueño*: como acto de dormir y como el hecho de soñar. Y se acerca al tema con la ayuda de la pieza dramática *El tesoro escondido*. En ella, el sueño se emplea como mecanismo de lectura profética. Al tiempo que se narra el argumento, se va haciendo incisivos en los juegos con el sueño profético. De esta forma, se comienza con la polisemia de la palabra *sueño*, para crear un

conjunto de redes semánticas. Además, debe realizarse una lectura alegórica del sueño, «funcionando a la vez como marco espacio-temporal y como vehículo de un mensaje sobrenatural» (p. 210). Por añadidura, se emplea como medio para transmitir una revelación divina. Así, lo profético debe considerarse como un esfuerzo de entendimiento humano y una señal mandada por Dios.

Después de la lectura de esta serie de estudios sobre este gran dramaturgo, deberíamos tener en cuenta un par de aspectos. En primer lugar, como se indica al comienzo de la reseña y en la propia presentación de los volúmenes, se debe subrayar la vitalidad que ha aportado Calderón al estudio de las letras hispánicas. Y finalmente, queda manifiesto la necesidad de continuar con estas líneas de investigación todavía con objetivos por conseguir.

Isabel Sainz Bariain
GRISO-Universidad de Navarra