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

Muchos años de dedicación a la figura de Calderón de la Barca y de estudio minucioso de su obra han dado el fruto maduro de esta extensa monografía de Fausta Antonucci escrita en italiano. A su labor como editora de comedias clave de Calderón y de uno de sus autos sacramentales (*La vida es sueño*, *El médico de su honra*, *La dama duende*, *El verdadero Dios Pan*), como traductora (*La vita è un sogno*, *La dama folletto*) y como autora de cuantiosos artículos críticos sobre aspectos muy variados de la producción calderoniana, une Antonucci la dirección del proyecto *Calderón digital* (base de datos, argumentos y motivos), lo que asegura de entrada el conocimiento riguroso imprescindible para acometer una empresa de esta naturaleza.

Dirigida en primer lugar a lectores italianos no especializados en teatro español, esta obra trata de remediar la grave pérdida cultural que según Antonucci supone el desconocimiento en Italia del teatro de Calderón, dramaturgo que sitúa entre los más grandes de la literatura occidental. Como ella declara en la Introducción, se propone presentar un abanico lo más amplio posible de la producción calderoniana para mostrar al lector italiano su gran valor y complejidad, por la riqueza de sentimientos, la belleza poética de los versos y la profundidad humana que revela la variedad de situaciones dramáticas representadas. Señalemos desde el comienzo de esta reseña el éxito de su presentación —fina, matizada, llena de elegancia expresiva—, que va con agudeza al centro de las cuestiones y que nunca pierde de vista que se dirige a un lector moderno muy alejado del horizonte de expectativas de un teatro como el calderoniano, producido en y para la sociedad del Antiguo Régimen. A pesar de haber transcurrido casi cuatrocientos años, Fausta Antonucci, con numerosos ejemplos y reflexiones, insiste en la vigencia de la producción de Calderón para un lector o una lectora de hoy, por lo que este libro sirve de puente entre dos épocas.

Cuidadísima en su aspecto formal (se cuentan las erratas con los dedos de una mano), la obra se divide en cinco partes, a las que se añaden varios apéndices finales como complemento: un glosario de términos métricos españoles, una cronología de las comedias calderonianas (no de los autos y de los entremeses), una larga bibliografía

esencial comentada (a su vez dividida en ocho secciones temáticas) y un índice onomástico. La confección del detallado índice general da muy buena medida del rigor estructural y de la lógica constructiva de la obra. La primera parte (pp. 13-42) introduce al lector italiano, no necesariamente «hispanista», al contexto del teatro del Siglo de Oro y proporciona un resumen de la biografía de Calderón, que sigue en lo fundamental la línea de los relatos de otros grandes especialistas que se han dedicado a su vida y su obra, como Don W. Cruickshank, Felipe B. Pedraza Jiménez o Evangelina Rodríguez-Cuadros. La segunda parte (pp. 43-169), titulada «Calderón y la tragedia» es la más larga del libro y se divide a su vez en dos secciones: en la inicial se tratan las primeras tragedias hasta *La vida es sueño*, vista como un fruto maduro de las experimentaciones anteriores (*La gran Cenobia*, *La cisma de Ingalaterra*, *El príncipe constante*, *La devoción de la cruz*); la segunda sección se ocupa de las «tragedias de la madurez», donde se pasa revista a grandes creaciones como *El médico de su honra*, *El alcalde de Zalamea*, *La hija del aire*, *Los cabellos de Absalón* o *Amar después de la muerte*, junto a otras cinco tragedias. La tercera parte (pp. 171-238), con el atractivo título de «la tragedia desactivada», se enfoca en la consideración de los «dramas», refiriéndose a una categoría genérica que trata de aquellas piezas que acaban por desactivar el potencial trágico por el que parece avanzar la acción, bien sea en dramas históricos y celebrativos (como *Darlo todo o no dar nada*, o *En la vida todo es verdad y todo mentira*), dramas religiosos (*La aurora en Copacabana*, *El mágico prodigioso* y otras comedias de santos), o dramas mitológicos (*El mayor encanto, amor*; *La fiera, el rayo y la piedra*; *Ni Amor se libra de amor*, etc.). Frente a tragedias y dramas, la cuarta parte (pp. 239-305) se sitúa en el universo cómico, mediante una subdivisión en comedias novelescas (caballerescas o de tipo bizantino) —como *El conde Lucanor* o *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*—, comedias palatinas —que se presentan según dos tipos distintos de trama— y comedias de capa y espada, con especial atención a *La dama duende*, considerada como paradigma del género. La quinta y última parte (pp. 309-335) se dedica al teatro breve «entre cielo y tierra», pues tiene en cuenta, por un lado, la producción de autos sacramentales (con el ejemplo de *El verdadero Dios Pan*) y, por otro, loas, entremeses, jácaras y mojigangas, además de la única comedia burlesca conservada, *Céfalo y Pocris*.

Se aprecia con claridad, entonces, la propuesta de taxonomía genérica de Antonucci en tres grandes bloques o macrogéneros (tragedia,

drama, comedia), que permiten una clasificación primera de las 120 «comedias» que más o menos componen el corpus teatral calderoniano, analizando aparte su teatro breve, bien sea de carácter religioso o eminentemente cómico. La parte más extensa, como hemos señalado, es la dedicada a las tragedias, aunque no por ello queden peor perfilados dramas y comedias, tanto de modo general como mediante análisis individuales de diferentes obras, pues toda la monografía de Antonucci se caracteriza admirablemente por señalar la «varietà di sfumature» de la producción calderoniana, así como la capacidad del dramaturgo para la experimentación con los géneros, por lo que no es extraño que se produzcan «mescolanze» o hibridez de rasgos que pertenecen a diferentes géneros o subgéneros.

Uno de los grandes méritos del libro es que los relatos argumentales, los análisis y las reflexiones de Antonucci se acompañan e ilustran con numerosas citas textuales de la obra de Calderón, en su lengua original y en traducción italiana, tan fiel como poética, de la propia autora. Es de notar el acierto en la selección de los pasajes y en su distribución equilibrada a lo largo de la monografía, lo que será de agradecer especialmente por el lector italiano, que a partir de los ejemplos concretos se puede hacer una mejor idea de lo expuesto. Estos pasajes —nunca demasiado largos, bien entretajidos en la monografía— podrían servir de base para una significativa antología del arte dramático calderoniano. Siempre aparecen bien contextualizados y se completan con comentarios oportunos, a veces sobre diversos aspectos debatidos por la crítica: por ejemplo, una cita de *Afectos de odio y amor* (p. 275) permite referirse a Calderón y a la modernidad que testimonian algunas decisiones de Cristena sobre la condición femenina, o una cita de *Guárdate del agua mansa* (p. 286) sirve para insistir en que el concepto del honor cambia según el género dramático y, por lo tanto, según el horizonte de expectativas del público. De este modo se van deshaciendo convenientemente algunos tópicos en torno a Calderón, pues como bien concluye Antonucci «riesce davvero difficile comprendere come si sia potuto fare di Calderon l'alfiere di una società patriarcale e maschilista, reazionaria e retrograda, se non supponendo una lettura molto parziale, nonché ideologicamente partigiana, della sua drammaturgia» (p. 194).

Dados los objetivos del libro y el receptor al que se dirige primeramente, Antonucci no puede detenerse en cuestiones de carácter ecdótico que, como es sabido, afectan problemáticamente a muchas

piezas calderonianas, pues son innecesarias en este contexto al explicar argumentos, situaciones, personajes y ambientes. En efecto, con el fin de caracterizar el mundo dramático de Calderón y dar a conocer un buen número de sus obras principales, Antonucci, como ella misma reconoce, considera en primer lugar las peculiaridades de la acción dramática, las dinámicas y conflictos entre personajes, las relaciones entre argumentos y espectacularidad, así como «la belleza y el impacto emotivo de tantísimos intercambios verbales» (p. 8). Sale muy airoso del gran desafío de dar cuenta de todos estos aspectos con equilibrio, y de particular mérito es la claridad con la que expone los resúmenes argumentales, labor siempre difícil por la complejidad de las tramas, que en otras manos estaría siempre en riesgo de caer en el embrollo. Además, con gran sutileza sabe ir tejiendo lazos entre comedias de diferentes épocas, señalando parecidos, diferencias, variaciones, transformaciones que ayudan a matizar y colorear el abanico que pretendía desplegar ante el lector. Ejemplos muy significativos en este sentido serían los comentarios sobre *La hija del aire* y *Darlo todo y no dar nada* (pp. 178-179), sobre *La niña de Gómez Arias* y *No hay cosa como callar* (pp. 162-163), o sobre *El príncipe constante* y su diferenciación de los dramas religiosos (pp. 70 y 197). De todo ello surge un panorama rico en temas, motivos recurrentes y formas diversas de tratar Calderón grandes problemas humanos en distintos moldes genéricos a lo largo de una trayectoria de casi sesenta años: entre otros de esos grandes temas y problemas se encuentran el conflicto generacional y particularmente la relación padre-hijo; el ejercicio (sobre todo el abuso) del poder y el dominio de las pasiones; la fragilidad de las fortunas humanas; la violencia sexual sobre la mujer; el hombre enfrentado a su destino; el honor como construcción social y en su sentido equivalente a «dignidad humana»; la fuerza del deseo, y las múltiples caras y funciones del Amor en la vida del ser humano.

Literalmente son innumerables los aciertos críticos a la hora de explicar, analizar y valorar tantas obras significativas de Calderón, así como los aspectos que invitan al debate o al comentario, por lo que a continuación me limito a señalar brevemente dos puntos que como lector he apreciado especialmente y que, añadidos a lo ya dicho, pueden ayudar a caracterizar el enfoque y la perspectiva de análisis de F. Antonucci al enfrentarse al mundo dramático calderoniano. En primer lugar, destacaría el rigor y la economía con los que se enmarca la figura de Calderón en la historia de la tragedia en España, pues en

tan solo seis páginas se perfilan con agudeza las características de la tragedia en la *Poética* aristotélica recibidas en la *Filosofía antigua poética* del Pinciano, los rasgos del teatro de los trágicos del siglo XVI —que sigue un modelo más senequista que aristotélico—, y el impacto decisivo de la obra de Lope en el modelo trágico. A partir de ahí se diseña convenientemente la trayectoria de la tragedia calderoniana, que atraviesa diversas experimentaciones desde un esquema propio de la tragedia *morata* (o de final doble, en el que se castiga el vicio y se premia la virtud) a otro propio de la tragedia patética «con una coda edificante e devota», esquemas de los que lograría desengancharse en *La vida es sueño*, con la que alcanza la madurez plena: «una trama compleja, en la cual ningún hilo queda suelto, rica en peripecias y anagnórisis hasta el fin, en la cual el componente amoroso se integra perfectamente en la temática alta y plenamente trágica que vigoriza todo el caso» (p. 76). Se subrayan, además, aspectos como la tensión altísima y la violencia contenida con la que vibra toda la pieza, así como que los sentimientos trágicos por excelencia —el temor y la compasión— proceden de la cualidad de la trama o de los cambios imprevistos de una acción que combina el conflicto familiar con el del poder.

En segundo lugar, subrayaría el modo de abordar los dramas mitológicos no solo señalando lo más evidente —los aspectos escenográficos y musicales que convertirían el espectáculo en «una maravilla para la vista y el oído» en la Corte de Felipe IV—, sino su valor como riquísimo muestrario de dramatizaciones del sentimiento amoroso, hasta tal punto que para Antonucci este tipo de comedias representaría quizás el género que ofrece del amor y de sus infinitas posibilidades de realización «l'immagine [...] più vivida e ricca di sfumature di tutta la produzione calderoniana» (p. 237). Yendo por los caminos del mito, pero desactivando finalmente sus emociones trágicas por diferentes vías, Calderón se acercaría a las «raíces más profundas de la experiencia emotiva humana» (p. 238) en dramas que muestran, por ejemplo, la dialéctica entre aceptación y rechazo del amor o el conflicto entre sentimiento amoroso y fidelidad a la familia (no en vano son más frecuentes de lo normal las figuras maternas). Todo el capítulo ilustra oportunamente la consideración de Robert Ter Horst, recogida por la propia Antonucci, de que el gran tema de estas obras es el Amor como fuerza a la vez creativa y destructora en la vida humana. Por otro lado, frente a la línea interpretativa que lee estos dramas proponiendo segundos significados alusivos a situaciones políticas y

personajes históricos del momento, Antonucci (pp. 211-212) cree que, más probable que pretender sutiles intentos de crítica al rey y a miembros influyentes de la corte, los segundos significados de estos mitos dramatizados tendrían un carácter didáctico en sentido lato y que las alusiones al momento histórico se recogen en los paratextos, como la loa, lugar lógico para señalar la intención panegírica de la celebración festiva en que tiene lugar la representación del drama.

En una monografía de esta extensión, es inevitable, sin embargo, que pueda discreparse ligeramente de algunos de los comentarios críticos de Antonucci o de alguna de sus propuestas concretas. Es en el universo cómico donde encuentro algunas reservas, pero no en relación con la comedia de capa y espada, ni con su ejemplo paradigmático, *La dama duende*, que aparecen perfectamente perfilados en sus rasgos, tono, convenciones y efecto sobre el espectador, que excluyen por ello la posibilidad de una lectura tragedizante, como erróneamente han hecho algunos críticos. Como se ha señalado más arriba, Antonucci distingue en el ámbito de la comedia calderoniana tres grupos o subgéneros: las comedias novelescas, las palatinas y las de capa y espada, que va repasando en ese orden. En mi opinión, parecería más conveniente comenzar la caracterización del universo cómico tratando el subgénero de capa y espada (que se sitúa en el centro de ese universo como el más neta y claramente definible en sus límites), para desplazarse después a la consideración de un posible grupo de comedias palatinas con las que comparten numerosos rasgos y de las que a veces no es fácil distinguirlas, por lo que es lógico hablar de hibridez genérica en el marco de experimentación con los códigos por parte de Calderón, como indica muy bien Antonucci en varias ocasiones (por ejemplo, pp. 279-280 y 292, pero ya en la parte posterior dedicada a las comedias de capa y espada).

Sobre la cuestión de la interferencia de los géneros y de la conveniencia o no de utilizar el marbete de «comedia palatina» en la clasificación de las obras de Calderón (sobre todo de las publicadas en la *Primera* y en la *Segunda parte* de sus comedias) me he extendido en un reciente artículo de *Anuario calderoniano* (14, 2021), en el que también F. Antonucci participa con otro sobre «modalidades de la comedia palatina», por lo que no necesito alargarme en este punto. Baste ahora con mencionar que Antonucci distingue en la comedia palatina calderoniana dos tipos de trama que giran en torno a dos motivos distintos: de un lado, el abuso del poder en un ámbito amoroso y, de otro lado,

el ocultamiento consciente de la identidad y sus consiguientes complicaciones (p. 253). Al adoptar este punto de vista, aparecen en un mismo grupo *Amor, honor y poder* y *El galán fantasma* como comedias palatinas de abuso de poder en un ámbito amoroso, agrupación que me parece problemática. Si como acepta Antonucci en otro momento (p. 302), para determinar la adscripción de una obra al macrogénero de comedia no basta con un final feliz, sino que hay que tener en cuenta el tono general, me parece injustificado identificar *Amor, honor y poder* como «comedia», no solo porque Antonucci reconoce bien en ella una tonalidad dramática que manifiesta una cierta contigüidad con la tragedia (pp. 252 y 254), sino porque el personaje de gracioso (Tosco) tiene un papel muy poco relevante y los otros personajes carecen de agencia cómica. No se presentan, por lo tanto, situaciones cómicas que apunten a un efecto lúdico dominante, ni siquiera aquellas derivadas de la complicación excesiva de un enredo inverosímil que Santiago Fernández Mosquera califica de «comicidad difusa» en otras obras. Por otra parte, si la ambientación palaciega o cortesana es un rasgo definitorio de la comedia palatina (p. 252), es dudoso situar *El galán fantasma* en ese grupo, pues Antonucci la define como «de ambientación enteramente urbana» (p. 257), comedia, además, que comienza con una escena en la que aparece un galán que sigue a dos mujeres tapadas, con manto, que según indica Antonucci más adelante es «travestimento típicamente femminile» «exclusivo de la commedia di cappa e spada» (p. 278), aunque en realidad también se puedan indicar otros ejemplos de su uso en *La banda y la flor* o en *Dicha y desdicha del nombre* (o en *Peor está que estaba* y en *Mejor está que estaba*, consideradas como palatinas por otros autores). Simplemente señalo estos ligeros desajustes, porque creo que ilustran bien lo que la propia Antonucci había calificado en un artículo de 2013 (*Rilce. Revista de filología hispánica*, 29.2, p. 730) como «difuminación de contornos» y «sustancial indiferenciación» que afectan a varias piezas palatinas y de capa y espada, tal como recordaba yo en el artículo citado anteriormente, apreciación que me sigue pareciendo más acertada. Sin embargo, y para terminar este punto sobre límites genéricos, creo que el controvertido caso de *No hay cosa como callar* aparece muy bien tratado por Antonucci, considerándolo como un «ejemplo extremo de la actitud de Calderón para experimentar con los códigos genéricos y sus límites» (p. 280), por lo que es lógico que haya dado lugar a un apasionante debate crítico entre quienes la tratan como una comedia y quienes discuten esta adscripción.

En obra tan bien pensada en todos sus aspectos, quizás sorprenda que el capítulo dedicado a los autos sacramentales calderonianos no cuente con unos párrafos para subrayar el valor de su auto más universal, *El gran teatro del mundo*. No cabe duda de que el género queda muy bien explicado a través del ejemplo de *El verdadero Dios Pan*, pero el potencial alusivo y alegórico de *El gran teatro del mundo* creo que tendría una fuerza persuasiva superior para convencer al lector italiano —primer destinatario del libro— de la vigencia o posible actualidad de este tipo de obras que van más allá de lo que su contenido religioso y sus disquisiciones teológicas proponen, como muestran sus adaptaciones contemporáneas. Una página habría sido suficiente para subrayarlo, como complemento del capítulo.

Estos son pequeños detalles y disensiones menores que por contraste no hacen más que señalar y engrandecer el admirable conocimiento del arte calderoniano que muestra Fausta Antonucci en esta obra de gran aliento y rigor académico. Libro dirigido en principio para un público italiano, este *Calderón de la Barca* de Antonucci necesita detenida consideración de lectores venidos de otros horizontes lingüísticos y culturales, por lo que particularmente sería oportuna su traducción al inglés. Representa una visión y un juicio del conjunto de la obra calderoniana llenos de matiz, de agudeza crítica y de fino comentario a los textos muy bien fundamentado tanto en el análisis concreto de numerosas piezas como en el contexto evolutivo del teatro español del siglo xvii.

Javier Rubiera

<https://orcid.org/0000-0002-0273-7116>

Université de Montréal

Département de littératures et de langues du monde

CANADÁ

javier.rubiera@umontreal.ca