

**Santiago Fernández Mosquera, *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2015.**

Esta monografía, que forma parte de la Biblioteca Áurea Hispánica, representa la investigación que Santiago Fernández Mosquera, reconocido especialista en literatura del Siglo de Oro, ha realizado durante los últimos años en el ámbito del teatro de Calderón de la Barca. Si bien algunas de las partes que la componen han sido publicadas previamente en diferentes libros y revistas, aquí aparecen revisadas y, junto con otros trabajos que por primera vez ven la luz, organizadas coherentemente a partir de los cuatro ejes conceptuales anunciados en el título: texto, reescritura, significado y representación.

La base ecdótica en la que se originan estas reflexiones, como el propio autor anuncia en la primera página, en vez de dar lugar a la exposición de problemas de lecturas y variantes, busca ofrecer un acercamiento al teatro calderoniano desde una perspectiva que considera su naturaleza escrita e impresa como elemento esencial para la construcción de este género, de ahí que esta sea la vindicación a la que se dedica la primera parte del libro. Al respecto, Fernández Mosquera nota una preocupación semejante en los estudios sobre el teatro shakesperiano durante el presente siglo, la cual se distancia de la imagen tradicional de un dramaturgo despreocupado de sus actividades literarias y profesionales (tópico común en la literatura occidental) y, en cambio, defiende a un Shakespeare preocupado por sus textos y su impresión como modo de difusión; es decir, un autor que escribe *for the stage and for the page*, expresión que bien puede aplicarse a Calderón.

Este primer capítulo continúa con una reflexión sobre las relaciones entre texto y representación. Goethe afirmó que toda la poesía del mundo podría reconstruirse a partir de *El príncipe constante*, pero ya que se trata de una de las comedias textualmente más estragadas de Calderón, tal reconstrucción sería a partir de un texto poco fiel al original debido, además de la traducción al alemán de Schlegel, a que las intervenciones

de Vera Tassis convierten al editor casi en su coautor. Tal ironía se repite en el caso de la conocida representación llevada a cabo por Grotowski. Si bien el director polaco reconoció que su representación no era fiel al texto calderoniano, a la vez creía transmitir el significado más íntimo de la obra. Estas buenas intenciones, finalmente, no cambiaban el hecho de que el director colocase el texto calderoniano en un segundo plano.

La segunda parte, bajo el título «Texto y literatura», se detiene en el estudio de dos recursos utilizados por Calderón: los sonetos del Rey y la Hermosura en *El gran teatro del mundo*, vinculados con la polimetría que caracteriza al teatro del Siglo de Oro; y el relato ticoscópico, es decir, la descripción desde una posición elevada de un hecho que tiene lugar fuera del espacio escénico, técnica tanto dramática como literaria. Con respecto al primero, es necesario realizar una precisión. Fernández Mosquera afirma que es un lugar común referirse a la escasez de estudios sobre la polimetría, especialmente en el teatro calderoniano, de ahí que en sus ediciones usualmente no se vaya más allá de una descripción superficial y cuantitativa de los metros y estrofas. Solo si se considera la fecha de publicación de esta monografía (2015) se puede explicar el olvido de ediciones críticas de comedias calderonianas que reparan en este aspecto, siguiendo la propuesta de Marc Vitse. Me refiero a las ediciones de *El príncipe constante* de Joseba Cuñado Landa (Kassel, Reichenberger, 2014, pp. 146-185), *La puente de Mantible* de Fernando Rodríguez-Gallego y Adrián Sáez (Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2016, pp. 58-70), entre otras, que son un signo de un cambio saludable en este sentido.

En la tercera parte de esta monografía, Fernández Mosquera propone una introducción al proceso de reescritura de Calderón. Para ello, la organiza en cinco casos: la hetero-reescritura (es decir, la reescritura a partir de la obra ajena, como es el caso de *Saber del mal y el bien*, que reescribe *Las mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón* de Lope de Vega); la auto-reescritura (a partir de la propia obra); la auto-cita que, en ocasiones, deriva en parodia burlesca (es el caso de *Céfalo y Pocris*, que parodia escenas de *La vida es sueño*, entre otras comedias del mismo Calderón); la reescritura de comedias compuestas en colaboración (*El mayor encanto, amor*, compuesta a partir de *Polifemo y Circe*); y los autos sacramentales, en los que se reutilizan recurrentemente escenas, personajes, temas y motivos debido a que este género está obligado a representar determinados valores dogmáticos. Tras este organizado panorama, Fernández Mosquera se centra en casos más específicos como el

protagonismo de Europa y la centralización de su hegemonía en España en los autos sacramentales y loas, y unos entremeses empotrados en *La señora y la criada*. Entre estos ejemplos de reescritura calderoniana, resaltan los chistes problemáticos del auto *El laberinto del mundo*. Si se deja de lado que podrían tratarse de añadidos de un tercero, cabe la posibilidad de que fuesen del propio Calderón, quien los incluyó en una versión destinada a la representación, buscando así la risa en un público variado y menos intelectual, pero los habría retirado en la versión destinada a la imprenta y la posteridad.

«Texto y sentido literal» titula el cuarto capítulo, en el cual se recogen reflexiones sobre un tema que ha interesado especialmente a Fernández Mosquera: las lecturas políticas que una parte de la crítica (especialmente desde las bases teóricas del *New Historicism*) ha postulado a partir de las comedias mitológicas de Calderón, en las que el dramaturgo es convertido en un crítico del poder, hasta el punto que, gracias a un aparente privilegio ilimitado, podía extralimitarse en su papel de poeta cortesano y, con la excusa de aleccionar al rey, mordía la mano que le daba de comer. Tales interpretaciones son desarmadas por el calderonista, recordando, en primer lugar, el carácter de entretenimiento que dichas piezas tenían. A esto se añade, siguiendo a Ignacio Arellano, que este tipo de lectura atribuye valores modernos (la posición antisistema del intelectual actual) a un poeta del siglo xvii, amparándose en la plurisignificación de la obra literaria y en su circunstancialidad. Este último aspecto, como Fernández Mosquera apunta, es sobrevalorado hasta llegar al extremo que estas interpretaciones (ya de por sí tan crípticas) solo pueden entenderse en un tiempo y un lugar específicos. El capítulo incluye también el estudio de dos casos precisos: *El mayor encanto, amor* y *Los tres mayores prodigios*. Esta última no es una tragedia, sino una fiesta, en la que Calderón hábilmente conjuga elementos trágicos, cómicos y entremesiles.

Estas reflexiones sobre la pretendida modernidad de Calderón se enfocan en la última parte de esta monografía en el uso del disfraz. Si la lectura decimonónica de Calderón veía en él un autor reaccionario, interpretaciones recientes intentan ubicarlo en el extremo opuesto al afirmar que en la representación calderoniana del travestismo existe una aceptación de la homosexualidad. Tales propuestas son cuestionadas por Fernández Mosquera a partir de su análisis del disfraz en los personajes de *Las manos blancas no ofenden*, comedia en la que el travestismo se da en ambas direcciones: Lisarda se disfraza de hombre, mientras que César

de mujer. En este último disfraz, Calderón pone mayor atención en lo que se refiere a las razones que lo provocan, pues César lo utiliza para escapar de la prisión femenina en la que lo ha colocado su madre. Es decir, si bien la opción del travestismo obedece a una decisión personal, no deja de ser funcional y forzada por las circunstancias. El disfraz de mujer aquí busca, en principio, liberar a César de una feminización contraria a su natural inclinación masculina; lo que, con todo, no evita que el dramaturgo aproveche las posibilidades cómicas de esta situación. En este sentido, como Fernández Mosquera concluye, se trata de una pieza revolucionaria por el empleo de este recurso en contextos serios y confrontado con el disfraz de hombre en una actriz.

Como he intentado trazar en los párrafos precedentes, se trata de un conjunto de estudios que aborda aspectos fundamentales y también polémicos de los estudios calderonianos más recientes. Por ello y por la reconocida trayectoria de su autor considero que es una monografía imprescindible para todo acercamiento serio al teatro del autor de *La vida es sueño*.

José Elías Gutiérrez Meza  
Universität Heidelberg