

RESEÑA

Paula Casariego Castiñeira, *Las academias en el teatro áureo. Un recorrido por las comedias de Calderón de la Barca*, Iberoamericana-Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica. Comedias completas de Calderón, xxv), Madrid-Frankfurt am Main, 2021, 208 pp. ISBN: 9788491921936 (Iberoamericana); 9783968691435 (Vervuert).

SALOMÉ VUELTA GARCÍA (Università degli Studi di Firenze)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.504>>

El volumen de Paula Casariego Castiñeira, centrado en el análisis del uso escénico y literario de las academias en las comedias de Calderón de la Barca, aborda una cuestión poco estudiada hasta el momento por la crítica calderoniana, «un terreno fértil e inexplorado» (p. 17) que permite profundizar en la escritura dramática del autor madrileño y sienta las bases para ulteriores estudios sobre otros dramaturgos de la época que incluyeron el espacio académico en sus obras.

Antes de examinar la presencia de las academias en la producción teatral de Calderón, la estudiosa proporciona un panorama de los criterios de investigación adoptados a la hora de estudiar las academias literarias españolas del Siglo de Oro (geográficos, temporales, históricos y literarios) y subraya la senda que queda por recorrer para disponer de un cuadro exhaustivo de este relevante fenómeno socio-cultural que proliferó especialmente en el siglo xvii, aunando a intelectuales, poetas, dramaturgos y artistas junto a sus nobles mecenas en un espacio lúdico y creativo de vital importancia para el desarrollo de la literatura y las artes de época moderna. Partiendo de la constatación de que, a pesar de los avances llevados a cabo en las últimas décadas, no disponemos todavía de modernos catálogos completos sobre las academias y los certámenes, por lo que nuestra visión es «a todas luces, parcial» (p. 9), Paula Casariego alude al origen italiano y renacentista de la academia literaria moderna «como antecedente más directo para el territorio peninsular» (p. 11) y, aunque distingue las academias literarias, ordinarias y ocasionales, de los

certámenes, que presuponen una competición poética académica en la que se entregan premios, advierte de los nexos que unieron ambas modalidades desde sus orígenes, como muestran los diccionarios de la época y el uso indistinto de ambos términos por parte de Calderón «para aludir a encuentros de competencia poética, de discusión y para el entretenimiento» (p. 28).

La crítica se ha ocupado de la construcción de las academias en el plano ficcional, estudiando el modo en que los escritores las incorporaron y modularon en sus obras, si bien, subraya la autora, «el género teatral no se ha beneficiado de igual forma de estas ópticas, como demuestran los habituales llamamientos a la todavía necesaria profundización» (pp. 14-15). Buen ejemplo de ello es la escasa información que tenemos sobre la actividad académica de Calderón, que se limita a pocas noticias legadas a certámenes en ocasión de beatificaciones o canonizaciones y a algunas composiciones poéticas reseñadas puntualmente en estas páginas preliminares. Además, por lo general, el uso ficcional de las academias en la producción dramática del autor madrileño ha sido ignorado, por lo que su estudio en este volumen colma un vacío crítico y arroja luz sobre la cuidadosa configuración poética, literaria y escénica que Calderón llevó a cabo a la hora de insertarlas en sus comedias.

Las academias de época moderna constituían espacios de recreo y festejo en los que, junto a debates filosóficos y de carácter literario, se componía poesía y se recitaba. Frente al variado panorama italiano del siglo XVII, que contaba también con numerosas academias especializadas en la escritura y puesta en escena de obras teatrales, muchas de las cuales eran adaptaciones y refundiciones de comedias españolas, la práctica académica española privilegiaba, al parecer, la competición poética de sus miembros, tanto internamente como en ocasión de eventos celebrativos con un eco social. Con esta concepción, al menos, se incluyen en la producción dramática de Calderón desde sus inicios. Para abordar su estudio, la autora tiene en cuenta, por tanto, dicho criterio semántico, que aúna a la mención explícita de los términos «academia» o «certamen» y a su puesta en escena dentro de la pieza teatral. Con estos parámetros configura un corpus de nueve comedias —no se tienen en cuenta los autos sacramentales— compuestas entre finales de los años veinte y los cincuenta del siglo XVII: *El hombre pobre todo es trazas* (1627), *El mayor encanto, amor* (1635), *Los tres mayores prodigios* (1636), *La sibila del Oriente y gran reina de Sabá* (década de los 30), *El secreto a voces* (1642), *El José de las mujeres* (¿1635-1645?, ¿1641-1644?), *Amado y aborrecido* (primeros años de la década

da de los 50), *Los tres afectos de amor: piedad, desmayo y valor* (1658) y *Los dos amantes del cielo* (de fecha dudosa). Desde el punto de vista genérico, priman las comedias religiosas (*La sibila del Oriente y gran reina de Sabá*, *El José de las mujeres* y *Los dos amantes del cielo*) y palatinas (*El secreto a voces*, *Amado y aborrecido* y *Los tres afectos de amor: piedad, desmayo y valor*), aunque también aparecen academias escenificadas en piezas mitológicas (*El mayor encanto, amor* y *Los tres mayores prodigios*) y, marginalmente, en comedias de capa y espada (*El hombre pobre todo es trazas*). Un panorama heterógeno, así pues, que la autora analiza teniendo en cuenta cinco aspectos: la «tipología, el asunto discutido, la métrica del pasaje, el espacio en el que se ubican y su función dentro de los textos» (p. 40).

Las academias escenificadas en estas piezas de Calderón se dividen, preliminarmente, en tres grandes grupos según el contenido tratado en estos eventos: (1) aquel en el que se reproduce «la academia literaria tipo del siglo XVII», como se observa en *El José de las mujeres*, en donde el evento, convocado con anterioridad, presupone la preparación de sus miembros conforme al tema y metro adjudicado; (2) aquellos denominados «academias de amor», como en *El mayor encanto, amor*, *Los tres mayores prodigios* o *El secreto a voces*, entre otras, que giran en torno a una *questione d'amore*; (3) y «aquellos que, sin ajustarse estrictamente a uno o a otro, recogen el gusto por la discusión filosófica, como *La sibila del Oriente*» (p. 41). Todos ellos presentan peculiaridades que se ven reforzadas por la métrica, aspecto, este último, al que la estudiosa dedica gran atención.

Las «academias de amor» constituyen el género más interesante, con siete comedias (todas, excepto *El José de las mujeres* y *La sibila del Oriente*) en las que los personajes, en el marco de un festejo o de un momento de ocio, debaten una cuestión de carácter amoroso que refleja sus propias emociones y se conecta estrechamente con las peripecias sentimentales de la acción dramática. En todas se postula una pregunta inicial sobre un asunto relacionado con el sentimiento amoroso a la que los personajes contestan empleando la misma estrofa del dilema planteado previamente. La estudiosa aborda el análisis temático de estas academias recurriendo al concepto retórico de «discusión», que comprende tres tipos de discursos: el planteamiento de la cuestión o *quaestio* por parte de un miembro cualquiera de la discusión, estructurado conforme al grado de complejidad (simple, compuesta o comparativa), concreción (finita o infinita) y tipología del conflicto (de conjetura, de delimitación del hecho, de adecuación a la norma o de impugnación) de la *quaestio*; los discursos

de las partes interesadas en la situación y el discurso del participante que domina la situación y con el que se zanja el debate (pp. 45-48). Por lo que respecta al primero, el planteamiento de la cuestión amorosa, se especifican los modelos literarios en los que Calderón se inspiró: junto a algunas referencias clásicas, cabe destacar el *Filocolo* de Boccaccio, en el que, durante una velada en el jardín napolitano de la reina Fiametta, se proponen algunas preguntas o dudas amorosas que circularon de manera independiente y fueron adaptadas a diversos géneros; una referencia novedosa en lo que atañe a la bibliografía crítica calderoniana que la autora examina con maestría. A su vez, se señalan los textos españoles anteriores a Calderón que contienen los dilemas presentados, así como su presencia en reuniones académicas realmente celebradas, y se tiene en cuenta su trasposición al género teatral y el grado de compenetración con la trama principal y la acción dramática, como en el caso de *El mayor encanto, amor*, en donde la cuestión amorosa sobre qué es más difícil, fingir o disimular, «trasciende el entretenimiento académico para influir en el desarrollo argumental porque, tras la discusión, el dilema discutido es puesto en escena» (p. 56). Cabe resaltar que en los pasajes analizados —que la autora reproduce por entero (con la señalación de los cambios métricos) en el apéndice final (pp. 129-190), facilitando, de este modo, tanto la comprensión de cuanto se declara en el ensayo como la reflexión que este suscita— se reiteran algunos dilemas amorosos, como cuando se plantea «¿Cuál es mayor pena amando?», cuestión debatida en *El hombre pobre todo es trazas* y *El secreto a voces* (pp. 51-52).

El estudio pormenorizado de la dimensión poética y de la métrica de los pasajes de estas piezas calderonianas en los que se celebran las academias ocupa un espacio relevante y se configura, a nuestro modo de ver, como uno de los mayores aciertos de este ensayo. Partiendo de la propuesta metodológica de Marc Vitse sobre la segmentación de obras teatrales auriseculares según el criterio métrico, filtrada a través de las posteriores reflexiones y delimitaciones de Fausta Antonucci y Daniele Crivellari,¹ la autora muestra la cuidadosa construcción métrica de estas

1. Véanse M. Vitse, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Y. Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63; F. Antonucci, «Polimetría, tiempo y espacio teatral en algunas obras de tema caballeresco del primer Lope», en *Métrica y estructura en el teatro de Lope de Vega*, ed. F. Antonucci, Reichenberger, Kassel, 2007, pp. 32-82; F. Antonucci, «Más sobre la segmentación de la obra teatral: el caso de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*», en *Métrica y estructura en el teatro de Lope de Vega*,

secuencias gracias a unas elocuentes tablas sinópticas que revelan interesantes diferencias en los tres tipos de academias indicados precedentemente: en la academia de *El José de las mujeres* se emplean varios metros (el soneto, la redondilla y la glosa), como era habitual en las celebraciones ordinarias de las academias de la época; las de amor utilizan predominantemente estrofas de diez versos como las décimas espinelas y las coplas reales dentro de la glosa por su uso vinculado al intercambio argumentativo amoroso, habitual en las justas poéticas, mientras que el tercer grupo, al que pertenece *La sibila del Oriente*, se distingue de los anteriores por integrar su academia en una secuencia en romance *e-o*, sin la introducción de cambios métricos. Enmarcados (a veces intercalados), generalmente, por pasajes en romance, los moldes métricos en que se celebran estos eventos «se acomodan a su contexto teatral académico mediante el empleo de rasgos comunes de la poesía creada para estas ocasiones» (p. 73), en los que prima la dimensión pública y oral así como la onomástica fingida de raigambre pastoril, como muestra la autora en su análisis de la academia literaria de *El José de las mujeres* (pp. 70-74). Al mismo tiempo, revelan la evolución dramática calderoniana hacia la integración de la música, que estructura estas secuencias potenciando, a su vez, el aspecto celebrativo que las caracteriza, según se observa al considerar el papel relativamente simple que juega la música en la academia de *El José de las mujeres* respecto a la mayor complejidad musical del evento académico incluido en *Amado y aborrecido*, de veinte años más tarde, en los que la música añade un comentario a cada una de las intervenciones de los personajes en quintillas de pie quebrado (pp. 87-89), o del de *Los tres afectos de amor: piedad, desmayo y valor* del 1658, con el uso experimental del villancico cantado, que la estudiosa analiza en profundidad (pp. 89-102).

El detallado análisis poético-musical de las celebraciones académicas contenidas en estas piezas de Calderón no deja de lado el estudio de la dimensión escénica de estos pasajes, como muestran las mencionadas tablas sinópticas, que señalan puntualmente los espacios dramáticos, con la indiscutible supremacía del jardín, que, en cuanto *locus amoenus*, resulta adecuado para desarrollar el *otium* que requiere el momento festivo y cortesano, o mencionan el empleo de un espacio itine-

ed. F. Antonucci, Reichenberger, Kassel, 2007, pp. 207-229; F. Antonucci, «La segmentación métrica, estado actual de la cuestión», *Teatro de palabras*, 4 (2010), pp. 77-97; D. Crivellari, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Reichenberger, Kassel, 2013, pp. 1-18.

rante. Asimismo, la autora toma en consideración las distribuciones espaciales de los personajes que participan en estos eventos conforme a la jerarquía establecida en su interior (conductor, participante o público), subrayando, al mismo tiempo, la diferente configuración espacial, en dichas secuencias, de los personajes femeninos —que juegan un papel activo en cuanto organizadoras de las academias y, como tal, responsables del dilema amoroso propuesto— con respecto a los masculinos. Por otro lado, examina la función dramática de las academias en el conjunto de las piezas en las que se insertan, denotando la relevancia del tema que debaten en relación a la trama de la comedia y las características que las definen, esto es, el pretexto inicial que motiva la celebración, el cambio de tono —y, a menudo, de forma métrica, como hemos visto— y el final abrupto, gracias a las cuales pueden considerarse como un recurso metateatral, el del teatro en el teatro (TeT), según la formulación dada por Hermenegildo, Rubiera y Serrano,² «que, por un lado, manifiesta la compleja construcción dramática calderoniana y su elaborado uso de los procedimientos metateatrales, y, por otro, nos permite ahondar en las interpretaciones de las comedias» del dramaturgo (p. 112), dada su estrecha relación con la trama principal y la función detonadora que poseen a causa del conflicto que generan habitualmente, como se descubre recorriendo las últimas páginas del ensayo.

En las consideraciones finales, que resumen las principales aportaciones críticas del volumen, la autora plantea algunas preguntas que abren la puerta a nuevas investigaciones, tanto por lo que respecta a otros pasajes teatrales calderonianos que, sin ser academias, se acercan a dicha dimensión, como, sobre todo, en relación con la dramaturgia de otros autores áureos: «¿Lope de Vega, Pérez de Montalbán o Moreto incorporan la academia con las mismas funciones?» (p. 127). A la luz de los resultados obtenidos en este ensayo, valdría la pena explorarlo.

2. A. Hermenegildo, J. Rubiera y R. Serrano, «Más allá de la ficción teatral: el metateatro», *Teatro de palabras*, 5 (2011), pp. 10-11.