



**E**l *Anuario Calderoniano* nació en el año 2008 con el admirable fin de ser la única (aunque parezca sorprendente) revista dedicada monográficamente al estudio de la vida y obra de Calderón de la Barca. Tal afán está dirigido por Ignacio Arellano, fundador y director del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra, que igualmente coordina la edición de los *Autos Sacramentales completos* (empresa cuya meta se acerca) y de las *Comedias completas* de Calderón. Sin embargo, *Acal* cuenta con la participación de investigadores de todo el orbe, y con el estrecho apoyo del Grupo de Investigación Calderón (GIC) de la Universidad de Santiago de Compostela, con Luis Iglesias Feijoo a la cabeza.

Según explica Cassol en los preliminares, este tercer número es fruto de una nueva colaboración entre el GRISO y la Facultad de Letras de la Universidad de Milán. En esta ocasión, se presentan las aporta-

ciones más significativas presentadas en el congreso *Otro Calderón* (celebrado en Milán, del 3 al 5 de febrero de 2010), que pretendía atender a facetas menos revisadas por la crítica, junto con otros estudios, colectánea reunida como cálido homenaje a Maria Teresa Cattaneo. Efeméride inmejorable, en suma, para que el docto senado conozca esta revista crítica que es campo óptimo para los estudios calderonianos.

Sobre la conocida relación de Calderón con el refranero versa el análisis de Alviti. De la fecunda relación entre el refranero y la Comedia Nueva nace una variedad de usos de las frases paremiológicas: en el título funciona como clave interpretativa y, al parecer, es más frecuente en comedias destinadas a los corrales porque la sabiduría popular que encierran era más adecuada para su público. También se integra dentro del texto y ha de considerarse una locución presente en la conciencia lingüística del espectador / lector, a partir del cual se intuye el posible desarrollo de la intriga, que materializaba el sentido didáctico de la paremia. Tras la teoría, expone la tipología de inserción del refrán en el corpus seleccionado (*Guárdate del agua mansa*, *Las manos blancas no ofenden*, *Cada uno para sí*, y *Céfalo y Pocris*): cita explícita, modificada o parcial, alusión y glosa, injertos que suelen acompañarse de fórmulas introductorias. En comparación con el *modus operandi* de Lope, Calderón se muestra más consciente en el uso de refranes.

Arellano, a su vez, asedia una faceta del Calderón cómico, sumándose al necesario estudio del aspecto menos serio y trágico del poeta, que era, a la par, hombre de burlas y veras. Repasa el género de los disparates en el poeta, modalidad de mecanismos burlescos a la que era aficionado desde su juventud. En los festejos del Buen Retiro celebrados en 1637 y 1638 ya se documenta el ingenio disparatado y repentista del dramaturgo, y en un romance de autorretrato burlesco muestra su gusto por lo disparatado. Esta suerte de comicidad abarca juegos verbales de muy diversa índole (contradicciones lógicas, imposibles resueltos en juegos de palabras, perogrulladas, latín macarrónico) asociados con los elementos gestuales y prosémicos. Predomina en tres ámbitos fecundos: 1) el discurso de los graciosos, agentes exclusivos de la risa en las tragedias y embajadores plenipotenciarios de los disparates en las comedias, aunque en ellas se generalice el agente cómico; 2) los entremeses con las parodias propias de la estética del «mundo al revés»; según Arellano, «El *disparatar adrede* caracteriza a los entremeses relacionados con las diversiones carnalescas» (p. 46); y 3) la comedia burlesca, también denominada «comedia de disparates», modelo que Calderón debió de cultivar en tres piezas, si bien sólo se conservan *Céfalo y Pocris*. Aún así, Arellano expone los datos relativos

a estas dos supuestas obras burlescas, que considera son *La Celestina* y *Don Quijote de la Mancha* o *Los disparates de don Quijote*, para después analizar detenidamente *Céfalo*, desde los problemas sobre su autoría y datación, y su discutida conexión paródica con *Celos aun del aire matan*, hasta sus recursos disparatados que lo revelan «como un complejo muestrario de parodias genéricas y modelos teatrales carnavalescos (p. 62). Concluye reflexionando sobre el sentido final de estas comedias que no revisten crítica alguna al rey sino que pretenden «divertir haciendo gala de su habilidad poética» (p. 63).

Sobre las relaciones entre el mito de Pandora y *La estatua de Prometeo* escribe Cancelliere. Después de presentar la transmisión del mito desde la Antigüedad hasta el siglo XVII (Fulgencio, Ficino...), estudia la elaboración calderoniana del tema: el uso de la estatua como protagonista plantea el problema doctrinal de «tributar admiración estética que se transforma en culto ritual hacia una obra humana» (p. 72). Esta utilización está, claro, tamizada por la doctrina cristiana, y por los valores de la imagen para Calderón (narrativo, educativo, simbólico y estético). Como afirma la estudiosa, «el sincretismo calderoniano cristaliza en una trama original que se sirve de toda esa materia tanto con finalidad celebrativa y edificante, cuanto con una especificidad escénica que en la visión, y sobre todo en la visión-interpretación del icono, encuentra su mayor motivo de fascinación» (p. 68).

Seguramente el mayor experto en cuestiones editoriales áureas, Cruickshank, se adentra erudita y lúcidamente en el discutido problema de las ediciones piratas o facticias que pueden resultar engañosas y originar complicaciones ecdóticas. Revisa la evolución de las técnicas de los impresores profesionales y de los fraudulentos, junto con el progresivo nacimiento de las sueltas desde el desglosable de Timoneda, hasta llegar al centro de su artículo: reflexionar sobre el lugar y la fecha de producción de las sueltas que componen la *Sexta parte de comedias escogidas* y los datos relativos a su ensamblaje. A partir del atento estudio de los testimonios conservados y de las diferencias observadas en los tipos empleados y las cronologías resultantes, concluye que hay dos ediciones distintas de la *Sexta parte*: una impresa en 1653 en Zaragoza, y otra posterior en Madrid, en 1653-1654, compuesta por diferentes sueltas.

Escudero se centra en el análisis de la figura del donaire en las tragedias, partiendo de un agudo trabajo de Arellano («Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro», en *Rilce*, 27.1, 2011). En este género los elementos cómicos están subordinados a lo trágico, que determina el efecto final sobre el público; no

hay, por tanto, mezcla, sino inserción de la risa en un ambiente serio. Calderón busca en toda su obra la integración ideal de lo trágico y lo cómico; hay varios derroteros posibles: 1) inserción simple; 2) intentos de inserción compleja como el bufón o la anulación del gracioso; y 3) la inserción mixta, esto es, simple y compleja en más de un personaje lúdico. Ejemplo de este último caso es *El alcalde de Zalamea*, que analiza *in extenso* Escudero, sin duda el más indicado para tal tarea dada su condición de editor de las dos versiones del drama. Los personajes del mal soldado Rebolledo y La Chispa, soldadera, son graciosos emparentados con la tradición picaresca que, junto con sus marcas cómicas, son «agentes activos del armazón trágico» (p. 121), ya que colaboran en los asaltos a la casa de Pedro Crespo. El dueto integrado por don Mendo y Nuño, de aire quijotesco y entremesil, esconden una funcionalidad dentro de la construcción de la comedia, pues el hidalgo empobrecido representa a «los indignos con honra, frente a los dignos sin honra» (p. 124). Por último, la confrontación entre Pedro Crespo y don Lope trazan situaciones risibles, que finalizan cuando el rico villano sufre un caso de honra y la comicidad se anula.

González Cañal presenta algunos datos (datación, testimonios) de *Bien vengas mal, si vienes solo* y analiza brevemente el enredo que presenta. Acto seguido, traza su recorrido escénico en la posteridad de esta comedia, centrándose en dos refundiciones del siglo XVII a cargo de Manuel Eduardo de Gorostiza (*También hay secreto en mujer*), que «peina el texto de Calderón y lo somete a numerosos retoques de distinto calado» (p. 150), y de Ángel María Dacarrete. Tras estas dos versiones, o precisamente debido a ellas, cae en el olvido pese a ser «una comedia de enredo bien construida, con una intriga que mantiene el interés hasta el final y con algunos detalles dignos de tener en cuenta» (p. 151).

Dentro de la revalorización general del teatro breve de Calderón (iniciada por Tordera, Rodríguez Cuadros, Lobato, etc.) se enmarca el artículo de González. Enfatiza en primer lugar la importancia de la comicidad escénica, de la representación, en el género, «libertad escénica [que] no debilita la estructura dramática textual» (p. 157). Después, analiza tres piezas breves de Calderón, «obritas que son condensados excelentes de la técnica entremesil» (p. 158), desde su experiencia al montarlas para la escena actual. Se centra en: *La casa holgona*, donde la risa ha de nacer «de un cierto naturalismo en el que se establece un contraste con lo que sucede» (p. 161); *Las Carnestolendas*, de tono «posiblemente mucho más farsesco o carnalesco» (p. 162) y con predominio de la comicidad verbal que para ser completa requiere de

la perspectiva escénica; y *La garapiña*, mojiganga satírica y dinámica en las tablas. Según afirma, el discurso escénico, aunque pueda ser redundante, es «complementario o esencial para dicho contenido humorístico» (p. 168).

En un documentado estudio, Iglesias Feijoo y Ulla Lorenzo se centran en los problemas cronológicos que presenta *El Faetonte*, que «trascienden el de la simple datación de la obra» (p. 174) y se entrecruzan con otras representaciones dramáticas palaciegas. El análisis métrico la sitúan en fecha posterior a 1650 y tras analizar problemas persistentes de comedias vinculadas como *Celos aun del aire matan* y *Apolo y Climene*, concluyen que *El Faetonte* se estrenó el 20 de febrero de 1662, y se debió escribir a principios de año o finales del anterior, al igual que la loa. Esta hipótesis se confirma en las referencias circunstanciales que se encuentran en la loa, los dos entremeses y el fin de fiesta que acompañaron la representación ante los reyes. Prosiguen esbozando la vida dramática de la comedia en el siglo XVII atendiendo al segundo montaje de 1679, que no procede de una reescritura calderoniana como se ha plantado, sino del texto autorizado por el dramaturgo en 1674.

Avanzando por una de sus líneas de investigación, Lobato muestra el itinerario desde la jácara poética hasta las jácaras entremesadas, presentación focalizada en el devenir del Ñarro desde la poesía germanesca de Cáncer de 1637-1638 a su ascenso a las tablas en los entremeses *Las jácaras*, 1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup> parte, de Calderón. Por último, analiza la compleja relación entre *El robo de las sabinas*, atribuido a Calderón y otro entremés titulado *Los órganos y sacristanes*, adjudicado a Quiñones de Benavente; en esta espinosa cuestión Lobato deja el telón semiabierto y propone una hipótesis: *Los órganos* puede refundir *El robo*, por lo que convendría replantearse la atribución a Quiñones.

Maestro expone una crítica de los géneros literarios desde los postulados del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura en relación con *Céfalo y Pocris*. Continúa, pues, con su proyecto, expuesto en la serie titulado *Crítica de la Razón Literaria* (siete volúmenes, 2006-2009). Primero se acerca a los géneros desde la teoría y la crítica literarias, para ejemplificarlo, al fin, sobre la comedia burlesca de Calderón. Las formas o atributos dominantes son el carnaval, la parodia, el chiste y lo ridículo, que reflejan «una forma de hacer teatro de pretensiones lúdicas, acríticas e, innegablemente, escapistas, pero profundamente culta, por su implicación en temas, motivos y referentes que están en la base de la cultura y la literatura occidentales», parodia que parece vaticinar futuros modelos (p. 228). Prosigue estudiando sistemáticamente las diferencias apreciables en la técnica paródica de

Calderón en sus entremeses frente a sus comedias burlescas, donde «el artífice de la parodia, Calderón, convierte a su propia obra no sólo en el código, sino también en el objeto de la parodia» (p. 230); la desmitificación burlesca de sus referentes, su integración en el «mundo al revés» del Carnaval, etc.

Sobre la traducción italiana de *Con quien vengo, vengo* trata el texto de Marcello. Se publicó en 1666 y su autora fue la actriz Angiola D'Orso. Versión contemporánea a Calderón, se inscribe dentro de la frecuente «operación de apropiación y adaptación del contemporáneo teatro español, que respondía a las demandas del público y las necesidades espectaculares concretadas en función de las compañías» (p. 241). Se trata, si no de la primera versión italiana, sí de la recreación más antigua que se conserva. El texto italiano es fiel a la acción y al elenco de personajes, pero introduce algunas variaciones: paso de verso a prosa, acentuación del tratamiento cómico del honor dentro del gusto «*nostrano*» (p. 246), supresión de las referencias históricas, cambios toponímicos, reducción de parlamentos risibles a favor de los equívocos, etc.

Mata Induráin analiza varias facetas de *No hay cosa como callar*, cuyo estudio y edición crítica dirige. Primero, revisa el panorama textual de la comedia y de su datación, para continuar con el examen de don Juan de Mendoza, personaje en la estela del mítico burlador de mujeres, y reflexionar sobre su complicada adscripción genérica. Este problema parte de la presencia de varios elementos (ambiente, estructura y recursos) propios de las comedias de capa y espada, junto a una tonalidad seria derivada de la violación que sufre Leonor. Después, indaga en la retórica del silencio en la comedia, que triunfa al final y «que impera sobre toda la acción de la comedia y los comportamientos de sus principales personajes» (p. 271).

A reflexionar sobre el puesto de Calderón en el canon se dedica Pedraza Jiménez en esta ocasión. A partir del indudable genio del dramaturgo, expone su situación en diferentes ámbitos: el canon académico, su presencia en el mundo editorial y en las lecturas universitarias. Interesante acercamiento que ofrece un triste panorama: Calderón, pese a su fama y a estar presente dentro de los programas de estudios, es poco conocido, pues apenas dos o tres títulos están en la memoria de los alumnos. La situación en la escena no es sustancialmente diferente, según las conclusiones de Pedraza sobre las estadísticas del representativo Festival de Almagro, que obtiene de los sucesivos programas y de otros escaparates (que incluye en unas tablas finales): un selecto grupo de imprescindibles que se reponen, y un amplió abanico de obras que cuentan con escasas escenificaciones.

Por su parte, Profeti vuelve sobre la relación entre el teatro áureo y el género operístico, en concreto sobre los *libretti* italianos derivados de comedias áureas, cuatro de ellos inspirados en comedias de Calderón. Muestran todos los mecanismos de adaptación entre estos géneros: 1) La reescritura intermedia, de procedencia italiana o francesa es habitual, como prueba *El alcaide de sí mismo* versionado por Ludovico Adimari como *Il carceciere di se medesimo*, basado en *Le geôlier de soi-même* de Corneille; 2) *La Psiche ovvero Amore Innamorato* (posiblemente de Giuseppe Domenico de Totis) es una adaptación directa de *Ni amor se libra de amor*, efectuada por encargo para conmemorar el cumpleaños de la reina María Luisa, o el *Fetonte*, por el aniversario de Carlos II; 3) *Eco e Narciso, favola pastorale seriofaceta per musica* de Carlo Gozzi, adaptación de Calderón. Para Profeti, en España no se llegó a desarrollar un género como la ópera con mayor presencia musical («todo música») por la fuerte presencia del texto literario: «es la riqueza de la forma literaria, unida a la complejidad del enredo, lo que pone en crisis la función determinante de la música» (p. 304).

Rubiera se aproxima a la compleja figura del donaire, tan necesitada de estudios y precisiones. Defiende el valor de la diferencia, y aboga por el estudio singular de los graciosos de cada comedia, para poder extraer características más generales. Considera que es un personaje polivalente, cuyas funciones van más allá de concentrar la comicidad. Aunque su análisis se centra en Capricho, gracioso de la comedia hagiográfica *El José de las mujeres*, realiza referencias a *El mágico prodigioso* y *Los dos amantes del cielo*, debido a su cercanía genérica. Realiza un detenido examen de Capricho, y destaca su presencia en la acción y el volumen textual que ocupa, dejando para otra ocasión el examen de otras facetas del personaje (aunque avanza algunas conclusiones provisionales). A pesar de que se sirve del conteo de versos que dice Capricho, valoro su advertencia al respecto: «no hay que fiarse únicamente de los análisis cuantitativos, pues con una gran economía de medios y con poca presencia textual se logra una gran intensidad cómica, que por el efecto que produce sobre el espectador puede ser mucho más importante que una larga tirada de versos sin una real repercusión sobre el ánimo del receptor» (p. 317).

Nuevamente, se ofrece en *Acal* un artículo centrado en el copista Diego Martínez de Mora, tras el anterior de Greer, en el marco de la edición conjunta y en curso de *Un castigo en tres venganzas*. Ahora, Sáez Raposo se centra en su labor de transcripción según el manuscrito conservado en la British Library, y la repercusión textual que ha tenido: añade didascalias y marcas de movimientos escénicos, pero asimismo

«reflexiona críticamente sobre la lectura correcta que debe ofrecer» (p. 325), con lo que trasciende la labor de amanuense que debía ejecutar. De este modo, corrige erratas léxicas y equivocadas atribuciones de parlamentos, además de incluir creativamente versos completos e inéditos en el resto de testimonios. Con ello, se sitúa «en un cruce de caminos entre el mero amanuense, el crítico literario y el creador dramático» (p. 330), actuación que dificulta su consideración en la cadena de transmisión.

Scaramuzza Vidoni examina la traducción de *La aurora en Copacabana* efectuada por Pietro Monti. Luego de ubicar esta versión en el contexto cultural del momento y de presentar al autor de la misma junto al resto de su producción, analiza la versión decimonónica efectuada por Monti, publicada en 1838. Presta atención a las críticas que vierte sobre las argumentaciones españolas aducidas sobre la conquista del Nuevo Mundo, a las motivaciones que propiciaron su labor y a su poética de traducción, que muestra «cómo siempre intenta respetar la exactitud y fidel[i]dad al texto original» (p. 342).

Taravaci revisita el arte burlesco de Calderón a partir de *Céfalo y Pocris*, con la premisa de la insuficiencia de un acercamiento sólo descriptivo al género. Analiza el carácter paródico y el juego metateatral esencial en la reescritura, sin olvidar las diferencias que ofrece el modelo calderoniano. *Céfalo* es, en su opinión, «más bien una *summa* de las virtualidades del género, una especie de *unicum*, ejemplo ideal (logrado tarde y casi *a posteriori*) de lo que hubiera podido ser una comedia burlesca, a condición de mantener la tensión necesaria con el vasto universo hipotextual» (p. 359). Por otro lado, a partir de las ideas sobre la pintura que Calderón disemina en su obra y especialmente en el *Tratado defendiendo la nobleza de la pintura*, insiste en que la dramaturgia burlesca y cómica confirma la cosmovisión de sus dramas convencionales.

Por los caminos de la reescritura calderoniana discurre el excelente estudio de Vega García-Luengos. Este procedimiento básico de la gran fábrica dramática del Siglo de Oro despierta, desde hace años, un interés creciente que está contribuyendo a conocer mejor la técnica de los dramaturgos áureos y, en especial, de Calderón, dada la importancia de la reescritura en su obra. Presenta primeramente dos tipos de reescritura calderoniana: la auto-reescritura y la hetero-reescritura, en términos de Vitse. En este estudio, se centra en la reutilización calderoniana de textos de Lope de Vega, tras considerar sucintamente las relaciones entre ambos ingenios. Nueve son las comedias lopescas consideradas fuente de creaciones de Calderón, pero Vega García-Luengos

analiza en exclusiva dos casos de autoría segura de Lope, *El maestro de danzar y Saber del mal y del bien*: la primera presenta escasas similitudes con el precedente homónimo, por lo que «bien pudo ser pensado como homenaje al lejano Lope. Sin desdeñar la posibilidad de que quisiera utilizarlo como reclamo comercial» (p. 382); el segundo, en cambio, es un caso diferente porque tanto la recreación calderoniana como *Las mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón*, son de atribución y datación segura, y parece mostrar un intento de Calderón por confrontar su arte con el de Lope, cuando ambos ejercitaban su genio creador. La comparación es significativa: Calderón concentra los elementos lopianos y potencia el juego escénico, modificaciones en las que «debió de guiarle su interés por acomodar el modelo a nuevos presupuestos, con pretensiones de mejorarlo y, seguramente, con un cierto empeño por medir sus fuerzas con las del Fénix en su mismo terreno» (p. 386). *Saber*, a la vez, se vincula con *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*, que Vega García-Luengos atribuye a Calderón desde hace tiempo, pese a que el propio dramaturgo no la incluye entre sus hijos auténticos, objeción vencible dados los olvidos y rechazos de sus catálogos. Además, recientemente Cruickshank apuntó, al sacar a luz unas inéditas palabras de Juan Isidro Fajardo, que Calderón sólo reconoció como suyas aquellas piezas que firmó como Calderón de la Barca, no como Calderón y Riaño. Igualmente, *Cómo se comunican* reescribe *Las almenas de Toro* de Lope, y muestra un claro propósito de emulación del Fénix, identificado con el personaje Belardo, viejo. Por último, traza algunos paralelos entre *Saber*, *Cómo se comunican*, *La vida es sueño* y *El alcalde de sí mismo*, también de Calderón.

Se cierra la función con dos reseñas de libros recientes, un sumario analítico de los trabajos del volumen, la sección de «Noticias calderonianas», y las imprescindibles indicaciones sobre política editorial y normas de evaluación de originales.

Como se ha visto, la miscelánea reúne textos sobre temas variados, pero con interrelaciones –e incluso perspectivas enfrentadas– entre algunos de ellos, lo cual contribuye a dar unidad y diversidad al monográfico, como si de una pretensión poética se tratase. A cargo de destacados especialistas, de procedencia dispar, se exploran múltiples caras del polifacético Calderón. En pocas palabras: este nuevo volumen demuestra que el joven *Anuario Calderoniano* se ha consagrado ya como escaparate inmejorable para los avances en el estudio de la vida y obra de Pedro Calderón de la Barca.