

stacan por su vertiente lúdica a la vez que didáctica.

María Ceide Rodríguez analiza el valor de la kinésica y de la proxémica en puestas en escena románticas, a la hora de diseñar el trasfondo ideológico de los dramas, estableciendo paralelismos entre la fase declinante de la Corte Trastámara y la crisis dinástica coeva.

En su contribución, Montserrat Ribao Pereira se ocupa de la reescritura decimonónica de Enrique III como motivo literario, revitalizado en lo concerniente a la cuestión de la legitimidad dinástica. De hecho, según evidencia la investigadora, la aparición del rey en los relatos breves en prosa, romances narrativos, dramas y novelas históricas parece correr pareja con el discurso político sobre el reinado de Isabel II.

María Teresa del Préstamo Landín analiza la imagen falsamente historiográfica del siglo XIX, en *El rey hambriento* (1874) del novelista hispalense Manuel Fernández y González, donde las referencias a la Castilla de Enrique III parecen representar el trasunto literario de los conflictos nacionales de su propio tiempo. Sin embargo, bien mirada, la obra no deja de ser un discurso ficcional tan solo ribeteado de historia.

En el ensayo que cierra el volumen, Cristina Almeida Ribeiro se centra en las novelas históricas de Isabel Stilwel, autora contemporánea que intenta rescatar del olvido a las damas del entorno cortesano cuatrocenista, sobre todo en los retratos de Felipa de Lancaster y de Isabel de Portugal.

En suma, *Corte y poesía en tiempos de los primeros Trastámara castellanos* constituye

un valioso instrumento para adentrarse en un discurso poético al mismo tiempo que, imprescindiblemente, histórico. Además, se trata de una obra marcada por el rigor de la investigación y la claridad expositiva, en que se adopta una mirada fructífera sobre la relevancia –tanto coeva como posterior– de la dinastía Trastámara, gracias a un entramado de «lecturas y relecturas» donde la Corte actúa como epicentro cultural de la Castilla pre-nacional. Facilita, por añadidura, unos análisis precisos que restituyen el alcance del intercambio recíproco entre cultura y política, sobre todo en perspectiva sincrónica.

DOI 10.14672/1.2023.2191

**Fausta Antonucci, *Calderón de la Barca*, Roma, Salerno editrice, 2020, 362 pp.
ISBN 9788869734960**

Salomé Vuelta García
Università di Firenze

La amplia monografía que Fausta Antonucci dedica a Pedro Calderón de la Barca en el marco de una colección editorial que recoge la biografía literaria de grandes escritores de la literatura universal, ofrece un panorama completo de la dramaturgia de un autor sobre el que todavía hoy en día influyen prejuicios ideológicos y críticos de varia índole y cuyo desconocimiento supone una grave pérdida cultural que limita la plena comprensión del teatro europeo del siglo XVII por parte del

mundo intelectual italiano. Como declara la estudiosa en la breve premisa introductiva, el criterio adoptado para examinar el corpus dramático calderoniano es el recorrido a través de las diferentes tipologías genéricas empleadas por el dramaturgo a lo largo de su dilatada carrera teatral. El estudio de la taxonomía en una óptica diacrónica, a pesar –como señala Antonucci– de los límites que pueda comportar un orden conceptual efectuado *a posteriori*, es, a nuestro modo de ver, un gran acierto crítico que permite adentrarse adecuadamente en el variopinto y complejo mundo teatral de Calderón. Así lo destacaron Santiago Fernández Mosquera y Javier Aparicio Mayden en la presentación del volumen celebrada el 22 de noviembre de 2021 en el Instituto Cervantes de Roma y como tal queda registrado en las numerosas reseñas publicadas tanto dentro como fuera de Italia –Carlo Basso (*Artifara*, 21.1, 2021); Amy Bernardi (*Hipogrifo*, 10.2, 2022); Enrico Di Pastena (*Anuario Lope de Vega*, 28, 2022) y Javier Rubiera (*Anuario calderoniano*, 15, 2022), entre otras–. Gracias a la competencia de Antonucci en el ámbito de la taxonomía teatral española –cuyo desarrollo en las últimas décadas ha producido clasificaciones genéricas más puntuales y pertinentes que en el pasado–, sobresale, en efecto, la constante experimentación dramática que Calderón llevó a cabo desde sus inicios, las innovaciones aportadas en subgéneros bien codificados por entonces.

Tras una presentación de las características que definen el teatro del Siglo de Oro y del perfil vital de Calderón (parte I, caps. I y II), útil tanto para el lector avezado como

para aquel poco familiarizado con el autor madrileño, el volumen aborda la dramaturgia calderoniana desde el ámbito de la tragedia (parte II, caps. III y IV), considerada, durante mucho tiempo y sin razón, ajena a la praxis de la Comedia nueva. Antonucci expone pertinentemente la teoría sobre el género trágico vigente a finales del siglo XVI y los experimentos en este campo de los tragediógrafos filipinos y (posteriormente) de Lope, antes de detenerse en delinear las diferentes etapas que conforman el universo trágico calderoniano: las primeras experimentaciones de un joven Calderón que, entre 1623 y 1629, tiene problemas para conjugar –según la fórmula acuñada por Lope– el elemento cómico con el paradigma trágico de raigambre medieval, procedente de Donato y otros gramáticos de la Antigüedad tardía, que se caracterizaba por la presencia de personajes de alto rango social, repentinos cambios de fortuna y múltiples presagios, contenido épico o histórico, estilo elevado y final infeliz, y se decanta, en piezas como *La gran Cenobia*, por el modelo compositivo de la tragedia *morata* o “tragedia a finale doppio, felice per i personaggi buoni, infelice per i malvagi” (56); la redacción, en torno a 1628-1630, de *La vida es sueño*, que supone la consagración de Calderón como dramaturgo, capaz de construir, en virtud, ahora, de los preceptos aristotélicos, “un intreccio complesso, nel quale nessun filo rimane slegato, ricco fino alla fine di peripezie e agnizioni, nel quale la componente amorosa si integra perfettamente nella tematica alta e pienamente tragica che innerva tutta la vicenda” (76) y las grandes tragedias de la

madurez, donde, a través de una pluralidad de enfoques dramáticos, Calderón “cerca di suscitare nel suo pubblico quell’identificazione necessaria alla produzione delle emozioni tragiche” (159) con piezas bien conocidas por la crítica como *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra*, *El alcalde de Zalamea*, *El mayor monstruo del mundo* y *La hija del aire*, entre otras.

La evolución trágica de Calderón se manifiesta a través del análisis puntual de numerosas comedias del dramaturgo. Junto a una sinopsis detallada y a la presentación de las complejas dinámicas de los personajes, Antonucci ofrece referencias constantes sobre su puesta en escena y abundantes pasajes que destacan por su belleza e impacto emotivo. Este método, que concede una atención privilegiada a las tragedias calderonianas frente a la explicación teórica en abstracto (sin por ello abandonar este último aspecto; más bien, integrándolo armoniosamente con el primero para propiciar una lectura amena y sabiamente sencilla) es constante a lo largo de todo el volumen (se aplica, también, en efecto, al ámbito cómico) y permite que el lector conozca el teatro de Calderón tal y como este fue, con todas sus contradicciones, delineando una historia “sinuosa e organica” de la dramaturgia calderoniana, como subrayó una fina comparatista francesa, Enrica Zanin, en la presentación del volumen que celebramos en la Universidad de Florencia el 6 de abril de 2022. Si, como constataba Zanin en tal ocasión, la tragedia es un género que se transforma a lo largo del tiempo y del espacio, la tercera parte del volumen, dedicada a la tragedia “disattiva-

ta”, lo muestra en toda su variedad y complejidad. A partir de 1650, “quando la stagione delle grandi tragedie –e dell’attività di drammaturgo per i *corrales*– si è ormai esaurita per Calderón, che si dedica sempre più esclusivamente a comporre testi per il teatro di corte, oltre ad *autos sacramentales*” (173-174), el autor madrileño compone una serie de dramas –en la acepción establecida por Joan Oleza– que Antonucci ordena en tres grupos: los históricos y celebrativos (cap. V), los religiosos (cap. VI) y los mitológicos (cap. VII). Los primeros ponen en escena, con evidente intención didáctica, tramas centradas en un uso del poder guiado por la justicia y el dominio de las pasiones que se concluyen felizmente. Es el caso de *Darlo todo y no dar nada* o de *En la vida todo es verdad y todo mentira*, con su atmósfera fantástica que la acerca a otros subgéneros, como la comedia caballeresca o el drama mitológico, o bien de las piezas *El segundo Escipión* y *Las armas de la hermosura*, donde las mujeres ejercen un rol protagonista que hace “difícile comprendere come si sia potuto fare di Calderón l’alfiere di una società patriarcale e maschilista, reazionaria e retrograda, se non supponendo una lettura molto parziale, nonché ideologicamente partigiana, della sua dramaturgia” (194). Los dramas religiosos resultan estructurados en dos grupos: aquellos en que la acción dramática se articula en bloques distanciados en el tiempo y a veces en el espacio, como *El purgatorio de san Patricio* o *La aurora de Copacabana*, y aquellos de construcción más compacta cuya acción gira en torno a la figura de un hombre o una mujer que, tras una profunda

reflexión, se convierte al cristianismo, como en el caso de *El mágico prodigioso*, *El José de las mujeres* o *Los dos amantes del cielo*. Antonucci señala como peculiaridad típica de algunos de estos últimos el antagonismo entre el padre pagano y el hijo o hija cristianos, que constituye “una diversa manifestazione di quel conflitto paterno-filiale che tanto spazio aveva trovato nelle tragedie giovanili” (206), como muestra magníficamente *La vida es sueño*. Los dramas mitológicos de Calderón, en fin, compuestos exclusivamente para su representación en la corte, destacan por su cantidad y calidad. Antonucci traza su evolución a lo largo de tres períodos: los años treinta, con piezas como *El mayor encanto amor*, que trata los amores entre Ulises y Circe, o *Los tres mayores prodigios*, centrado en los mitos de héroes como Jasón, Teseo y Hércules; los años cincuenta, en que Calderón experimenta nuevas formas dramáticas que combinan la acción escénica con la música y el canto, como en *El golfo de las sirenas* o *La púrpura de la rosa*; y los años sesenta, en los que compone dramas célebres, como *Eco y Narciso*, *Ni amor se libra de amor*, *Fieras afemina amor* o *Fineza contra fineza*, cantadas parcialmente. En todos ellos el material mítico adquiere una complejidad tal que incita a “letture semanticamente stratificate (letterale, allegorica, morale), che il drammaturgo sfrutterà con grande abilità anche negli *autos sacramentales*, nove dei quali sono di tema mitologico” (211). Además –subraya la estudiosa–, “le vicende di questi drammi, al di là della loro componente magica o spettacolare, catturavano anche per i significati secondi che vi si

potevano leggere in filigrana, in un esercizio intellettuale gradito al pari della meraviglia visiva e uditiva che si sprigionava dalle messe in scena spettacolari”.

La parte cuarta del volumen, dedicada al universo cómico calderoniano, revela claramente la complejidad de matices y la variedad de tonos que caracterizan las comedias del autor madrileño, así como el afán de experimentación que guió a Calderón también en este terreno. Antonucci lo articula en tres subgéneros, que citamos según su orden de aparición en el libro: comedias novelescas (cap. VIII), palatinas (cap. IX) y de capa y espada (cap. X).

Las comedias novelescas incluyen las de tipo caballeresco y las bizantinas (muy raras, a diferencia de cuanto ocurre en Lope), que Calderón, en los años cincuenta, a la par de los dramas anteriormente citados, desarrolló prevalentemente para un contexto escénico cortesano. Las caballerescas presentan un enredo complicado, con gestas amorosas y caballerescas, y contienen elementos mágicos y fantásticos; las bizantinas, en cambio, escenifican, como era requerido, la peregrinación de la pareja protagonista y las numerosas peripecias a las que deben someterse los dos jóvenes amantes. El detallado análisis de dos piezas pertenecientes a este primer grupo, *El conde Lucanor* (1653) y *Hado y divisa de Leonida y Marfisa* (1680), en el que se muestran las conexiones que presentan con otras obras calderonianas y de Lope así como con numerosas piezas palatinas, corrobora la dificultad de encasillar en un único subgénero las comedias novelescas, pues, al igual que las palatinas, revelan la centralidad

que cobra el espacio dramático de la corte y las dinámicas que este último genera en el desarrollo del enredo y comparten con éstas un buen número de motivos y situaciones dramáticas a causa de su origen literario común. Además, Calderón introduce en estas piezas elementos nuevos e inéditos, haciendo que el protagonista de *El conde Lucanor*, para alcanzar su objetivo, se guíe por la astucia y la disimulación en lugar de por la fuerza militar, y, en el caso de *Hado y divisa de Leonida y Marfisa*, uniendo en una sola pieza dos modalidades de enredo: una colma de elementos exóticos, fabulosos y mágicos, protagonizada por Marfisa, y la otra, que atañe a Leonido, caracterizada por un contexto amoroso cortesano en el que se celebran torneos, duelos y empresas valorosas. De hecho, como subraya Antonucci, la conveniencia de delimitar genéricamente el espacio de la comedia calderoniana se debe, sobre todo, al deseo de “recuperare le condizioni di ricezione coeve, poiché certamente i drammaturghi giocavano con l’orizzonte d’attesa del loro pubblico, condizionato da un’enorme competenza teatrale e, per i più colti, letteraria” (244).

Las comedias palatinas calderonianas, que determinaron el precoz éxito del dramaturgo en los tablados de los corrales de comedias españoles y fueron muy apreciadas en Europa, se distinguen del modelo lopesco. Calderón se concentró mayormente en las dinámicas amorosas de los personajes aunque retomó elementos propios de este subgénero, como son el abuso de poder en el ámbito amoroso y la ocultación premeditada de la identidad con las complicacio-

nes que esta generaba. Dichos elementos, que por lo general aparecían entrelazados, dieron origen, en Calderón, a dos distintos tipos de trama. La primera está protagonizada por un trío amoroso formado por un potente (masculino o femenino) y una pareja de enamorados de rango inferior, uno de los cuales se convierte en el objeto de deseo de aquel, lo que origina “una vasta gamma di reazioni: dalla dissimulazione ingegnosa all’uso scaltro della sostituzione di persona e del nascondiglio, fino all’opposizione aperta che potrebbe sfociare (ma naturalmente non sfocia, visto che siamo in territorio comico) in tragedia” (253). Es el caso de *Amor, honor y poder*, *El galán fantasma* y *El secreto a voces*, piezas que Antonucci relaciona con algunos textos trágicos del autor y con comedias palatinas y de capa y espada de Lope en las que se inspiró Calderón. La segunda está causada por los problemas derivados de la ocultación de la identidad y se caracteriza por un enredo palatino complejo, lleno de golpes de escena, que acerca estas piezas a las comedias de capa y espada. Es el caso, por ejemplo, de *La selva confusa* y del célebre *El alcaide de sí mismo*, que tanto atrajo a los dramaturgos europeos de la época. En todas ellas –refiere la autora– destaca el papel del criado, infiel y movido siempre por su propia conveniencia, que aparece como la antítesis del señor o señora a quien sirve, subrayando, de este modo, por oposición, la perfección aristocrática de los protagonistas.

Las comedias de capa y espada, por último, se analizan haciendo hincapié en la esfera cómica en la que se inscriben, frente

a aquellas lecturas que, durante bastante tiempo, las incorporaron al teatro trágico del autor madrileño. Antonucci delinea el desarrollo de este subgénero en Calderón desde sus inicios, en los años veinte y treinta del siglo XVII, con piezas caracterizadas por una elevada comicidad, como las populares *El astrólogo fingido*, *La dama duende* o *Casa con dos puertas mala es de guardar*, hasta la mayor complicación de la trama que reflejan las obras más tardías, como *Cada uno para sí*, *El maestro de danzar* o *También hay duelo en las damas*, entre otras. Subraya, además, la maestría compositiva de Calderón, que lo convirtió, ya en su época, en uno “tra i massimi creatori di questo tipo di comedie, se non il più grande in assoluto” (278), y resalta las peculiaridades que presentan: el hibridismo, pues el dramaturgo jugó conscientemente con las convenciones del género, introduciendo elementos propios del universo cómico palatino; la presencia de protagonistas convertidos en agentes de comicidad (la burla y el engaño se convierten en motivos válidos para paliar cualquier tipo de actitud que implique un control); el dominio del tiempo y del espacio, que, al estar muy circunscritos, determinan la concentración de los acontecimientos, rayando en la inverosimilitud, y el recurso a comentarios metateatrales como marca de comicidad.

Con este universo cómico entronca tanto la comedia burlesca como el teatro breve profano de Calderón (parte V; cap. XII), a los que Antonucci dedica un breve pero incisivo espacio en las últimas páginas del libro. En la primera, como se obser-

va en el análisis de *Céfalo y Pocris* (único texto conservado de esta tipología), se retoman situaciones de precedentes piezas calderonianas con una óptica experimental, mientras que los entremeses muestran el parentesco que los une a las escenas de las que son protagonistas los graciosos de las comedias calderonianas y se caracterizan por la importancia de la gestualidad actorial y por una comicidad basada en específicos usos y registros lingüísticos.

Los autos sacramentales, género ‘breve’ en el que Calderón sobresalió, muestran la extraordinaria capacidad inventiva del autor, capaz de crear “allegorie ‘continue’ che funzionano lungo tutto l’arco dell’intreccio da lui ideato mettendo in relazione gli elementi drammatici con altrettanti concetti teologici, senza che per questo il gusto dello spettacolo diminuisca e il peso didascalico sia eccessivo” (309), como se observa en el análisis de *El verdadero Dios pan*.

Si no cabe duda, en fin, de la relevancia que posee la monografía de Antonucci para el conocimiento cabal de un dramaturgo de la talla de Calderón por parte del mundo intelectual y académico italiano así como su utilidad en la enseñanza y el aprendizaje del teatro clásico español, cabe subrayar, además, su fundamental importancia para el avance de los estudios sobre la recepción italiana del teatro calderoniano en la época moderna, que debe afrontarse también desde la perspectiva crítica originada por el análisis de la taxonomía. Gracias a otros ensayos de Antonucci conocemos, en efecto, la predilección que mostraron los actores profesionales italia-

nos de la época por las comedias de capa y espada calderonianas, así como la mayor inclinación de los dramaturgos académicos por algunas piezas palatinas del autor, pero queda por descubrir y analizar en detalle en qué moldes genéricos unos y otros vertieron sus reelaboraciones. En el lejano 1738, el actor y dramaturgo italiano Luigi Riccoboni, sugirió algunas vías posibles en sus *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe* que el estudio de Antonucci ayudará a confirmar o negar:

Il y a ordinairement des soubrettes comiques dans les pièces espagnoles que l'on nomme *de capa y espada*: ces pièces sont du même genre que *La Dame invisible, ou l'Esprit follet* du théâtre français; et que *La Maison a deux Portes*, comédie jouée à l'impromptu sur le théâtre italien, toutes deux prises de Calderón. Le théâtre espagnol possède un nombre infini de ces sortes de pièces, dans lesquelles les auteurs de toutes les nations peuvent trouver des sources inépuisables: celles qui sont d'un genre plus élevé, tant par la noblesse des personnages qui y sont introduits, que par la qualité de l'intrigue et les incidents, peuvent servir de modèle pour la tragédie et pour la tragédie, et c'est ce dont les Italiens et les Français ont beaucoup profité en les traduisant, ou en les imitant (82).

DOI 10.14672/1.2023.2192

Antonio Machado, *Poesie*, a

**cura di Matteo Lefèvre, con
testo spagnolo a fronte, Milano,
Garzanti, 2022, 413 pp.
ISBN 97888116040829**

**Ida Grasso
Università della Calabria**

Desde hace algunos lustros el variado y multifacético panorama de la traducción de la poesía hispánica contemporánea se ha enriquecido gracias al considerable aporte de la producción de autoras y autores del siglo presente. Contando con el apoyo y la labor de válidos traductores y valientes editoriales, las voces ibéricas e hispanoamericanas más significativas de nuestro tiempo llegan casi en vivo al público italiano; voces que, por un lado, contribuyen a ampliar el conocimiento de una actualidad difícil de abarcar en su totalidad, aportando a la vez nuevas perspectivas y cambios de paradigmas literarios y, por el otro, tácitamente impulsan una renovada interpretación de los fenómenos históricos y culturales de la modernidad, sobre todo por lo que se refiere, en ámbito literario, a la compleja cuestión del canon, de los modelos y de las genealogías poéticas. En el marco de la recepción de la lírica española contemporánea, hoy en día tan atento a los diferentes matices que caracterizan el escenario reciente, adquiere, por lo tanto, aún más relevancia cada una de las aportaciones que nos desplaza hacia el siglo XX, un pasado 'reciente' que, sin embargo, se redescubre también por su valor arqueológico y de fundamento de la inquieta y móvil realidad vigente.