
Escudero Baztán, Juan Manuel, *Amor, honor y poder o el universo dramático de Calderón*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2021, 175 pp. ISBN 978-84-9192-194-3.

Amor, honor y poder son tres conceptos imprescindibles en la obra dramática de Calderón que, además, remiten al título de una de sus primeras comedias, tal como explica Escudero Baztán en la «Nota preliminar» a este volumen. El amor vertebraba las piezas lúdicas, y el honor y el poder las trágicas. El libro se presenta como una indagación de estos tres elementos en la poética teatral de Calderón. También en este apartado inicial se da cuenta del origen de los capítulos que integran el volumen, procedentes de diversas publicaciones. Se trata por tanto de un estudio abarcador tanto de obras serias como cómicas del dramaturgo, fruto de un análisis reflexivo y prolongado a lo largo de varios años, que profundiza en la creación teatral calderoniana.

El libro se divide en dos partes, la primera titulada «Calderón polifacético» y compuesta por tres capítulos agrupados bajo el epígrafe «Lo serio profano: las trampas del poder» y otros tres en el bloque «Lo lúdico: exploraciones genéricas». La segunda parte, que examina las variaciones diacrónicas del amor, el honor y el poder, se titula «Reescrituras» y comprende también tres capítulos. El primer capítulo del bloque inicial es «El equilibrio entre historia y ficción. El ejemplo paradigmático del modelo trágico: *La cisma de Ingalaterra*». Escudero conoce en profundidad esta obra, de la que ha publicado dos ediciones críticas (Reichenberger, 2001, y Cátedra, 2018). Comienza recordando cómo los dramaturgos áureos acomodaban los hechos históricos a sus intereses, y en concreto Calderón procede con gran libertad. En *La cisma de Ingalaterra* los sucesos históricos sirven para construir la tragedia. La fuente seguida por el dramaturgo es la *Historia eclesiástica del cisma del reino de Ingalaterra* de Pedro de Ribadeneyra. Señala Escudero cómo «La materia histórica quedaba por completo subordinada a la arquitectura trágica concebida por el dramaturgo» (p. 23) y comenta con detalle las tres jornadas, especificando dónde *La cisma de Ingalaterra* se mantiene fiel a la fuente y dónde se aparta de ella. Se echa en falta que se citen algunas obras por ediciones actuales. Por ejemplo, la referencia a *La aurora en Copacabana* (p. 19) podría seguir el texto preparado

por Gutiérrez Meza (2018)⁸. En todo caso, el capítulo muestra el fino análisis de un reconocido estudioso de la obra, a la que se consagra asimismo el siguiente capítulo, «La construcción de los caracteres en *La cisma de Ingalaterra*». En él se analiza cómo el dramaturgo construye los personajes mezclando la sustancia histórica y las convenciones del teatro del Siglo de Oro. Calderón se centra en la figura del rey, entre otros motivos porque suele organizar la trama de sus tragedias en torno a un personaje. En *La cisma de Ingalaterra* el monarca no es sin más lujurioso y cruel, sino que se debate entre la pasión y la razón. Escudero examina con sutileza la configuración de este carácter y termina señalando cómo su naturaleza lasciva apunta ya en la escena inicial del sueño, lo que conecta con el capítulo siguiente: «Sueños y visiones en los tiranos calderonianos». En él Escudero se refiere a los sueños como unas de las «marcas del mal gobernante» (p. 47) y justifica cómo Calderón les otorga en ocasiones un valor simbólico y caracteriza a los personajes según su participación o negación de los mismos. Además de abordar de nuevo *La cisma de Ingalaterra*, considera también *La sibila del Oriente*, *El purgatorio de san Patricio* y *La gran Cenobia*.

El siguiente bloque está dedicado a las comedias cómicas y se abre con el capítulo «La mecánica perfecta de la comedia de capa y espada en *El escondido y la tapada*». Esta obra, escrita hacia 1636, ha sido poco atendida por la crítica. Indica el autor que la última aportación bibliográfica data de 2003, si bien en 2018 hay otra debida a Weimer⁹. Escudero emplea aquí un método interesante y útil para analizar las comedias de capa y espada, la observación de cómo se cumplen o no los rasgos de la llamada mecánica precisa, y también de la imprecisa, o sea, aquellos que no se presentan en todas las creaciones de este género. Así, las unidades de tiempo y lugar se emplean inverosímilmente, como también resulta inverosímil la reducción del número de personajes, con tendencia a la atomización de sus relaciones. Otras características son las intervenciones que recapitulan lo sucedido para que el espectador no pierda el hilo; el desarrollo de situaciones

⁸ Calderón de la Barca, Pedro, *La aurora en Copacabana (una comedia sobre el Perú)*, ed. José Elías Gutiérrez Meza, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2018.

⁹ Weimer, Christopher B., «The Architecture of Love and the (Meta)Theater of Memory in Calderón's *El escondido y la tapada*», *Revista de Estudios Hispánicos*, 52.2, 2018, pp. 667-689.

convencionales, como el accidente que constituye la génesis del enredo; la ruptura del decoro mediante la apropiación de las características del gracioso por parte de los personajes altos; la onomástica coetánea de los personajes; la autoparodia referencial, como el recuerdo al enredo de *La dama duende*, y las referencias a otras obras literarias. Aunque *El escondido y la tapada* cumple en general con los requisitos de la mecánica precisa, la inverosimilitud sorprendente reside sobre todo en el juego de identidades escondidas.

Un subgénero distinto dentro de lo cómico atiende el capítulo «La gran comedia de tema novelesco: *El castillo de Lindabridis*». Se trata de una de las siete comedias novelescas de Calderón, estrenada probablemente en 1661 y apenas estudiada por la crítica. Escudero repasa algunos de sus aspectos esenciales, como la fuente, *El espejo de príncipes y caballeros*, de Diego Ortúñez de Calahorra. De la historia del caballero del Febo, el dramaturgo se centró en un único episodio, el problema de hallar un marido para Lindabridis. Se expone brevemente el argumento de la comedia, las peculiaridades de su estructura y la importancia de los interludios musicales. También son explicados algunos aspectos de la puesta en escena, como el castillo volador de Lindabridis y el torneo, así como la presencia de metáforas procedentes de Góngora e incluso la escenificación de unidades textuales del *Polifemo*, y el uso de imágenes de los bestiarios. Concluye este apartado con la precisión de que la comicidad de estas obras novelescas está orientada al público cortesano.

También se indaga en la cuestión del género en el último capítulo de este bloque: «Un ejemplo de comedia mixta: *El encanto sin encanto*». De nuevo se aproxima a una obra poco tenida en cuenta, publicada por primera vez en 1674, si bien pudo ser escrita hacia principios de la década de los cincuenta. Escudero asegura que este texto tiene interés porque pertenece a las comedias mixtas, con rasgos tanto del subgénero de capa y espada como de palatina, de modo que «sería posible en este caso considerar *El encanto sin encanto* como una comedia de capa y espada palaciega» (p. 97). Presenta con detalle el argumento de cada jornada. El enredo amoroso es primordial y desemboca en un duelo a dos bandas en el que se ve envuelto Enrique, más tarde conducido con su criado a una torre. El título de la comedia se explica porque desde este recinto amo y criado pueden solo oír las voces de sus captores, un encanto sin encanto. También en esta ocasión se observa cómo se respetan los rasgos de la mecánica precisa propios de las comedias de capa y espada.

La segunda parte del volumen, «Reescrituras», examina esta práctica creadora desde diversos puntos de vista. El primer capítulo se titula «*El alcalde de Zalamea* atribuido a Lope de Vega». Empieza Escudero con la alusión al escaso entusiasmo suscitado en los investigadores por esta comedia, que conoce bien pues la editó en 1998 (Madrid, Iberoamericana) junto con la comedia homónima de Calderón. Hay muchas incertidumbres sobre esta pieza, como su autor y la fecha de redacción. Según Escudero, «No hay duda de que la comedia es anterior a la de Calderón, y que este la tuvo muy presente a la hora de escribir la suya» (p. 109). La mayoría de la crítica se ha dedicado a comparar esta obra atribuida a Lope y la calderoniana, que casi siempre se considera superior. El testimonio más antiguo es una suelta conservada en la British Library, sin indicaciones de lugar, año ni impresor, aunque varios detalles sugieren que es previa a 1650. Escudero sospecha de la atribución a Lope, a quien no puede adjudicarse según el análisis métrico. Tras comentar brevemente cuáles pueden ser sus fuentes, como un episodio recogido en el *Fructus Santorum*, de Alonso de Villegas, termina el capítulo con la referencia a los muchos interrogantes que todavía plantea esta obra.

Sobre la comparación entre una comedia de Tirso y *El encanto sin encanto*, de Calderón, trata «La supuesta reescritura calderoniana de la comedia tirsiana *Amar por señas*». Cuestiona el investigador la dependencia, señalada por la crítica, de la pieza calderoniana respecto de la del mercedario, a pesar de que ambas coinciden solo en algunos puntos. En efecto, cada una parece emplear de modo distinto la fuente común, la novela caballeresca *El conde Partinuplés*. Mientras que *Amar por señas* es una comedia palatina, *El encanto sin encanto* puede clasificarse como comedia mixta, con rasgos de comedia palatina y de capa y espada. Se vuelven a analizar los rasgos más sobresalientes del subgénero de capa y espada aplicados a *El encanto sin encanto*. Tampoco coinciden las relaciones de los personajes, excepto en unas pocas ocasiones, ni el desarrollo de la intriga, pues en la obra de Calderón predomina la acción, y en la de Tirso, lo conceptuoso y reflexivo. Un caso indudable de reescritura constituye el tema del último capítulo, «*Fuego de Dios en el querer bien*: de Calderón a Bretón de los Herreros». Se recuerda al principio cómo los intelectuales del siglo XIX creían necesario refundir las piezas teatrales del Barroco para quitar de ellas todo lo inútil. A este respecto, Bretón de los Herreros dejó impresas sus ideas sobre las refundiciones en diversos artículos, y en 1847 estrenó en Madrid

¡Fuego de Dios en el querer bien!, su versión de la obra calderoniana. Se observan después los rasgos de la mecánica precisa en la comedia de Calderón, que pertenece al subgénero de la capa y espada, y la naturaleza de los cambios realizados por Bretón de los Herreros, que «tiene más de puesta al día de la expresión poética que de la escritura de un texto nuevo y diferente» (p. 149). El dramaturgo riojano advirtió las posibilidades lúdicas de enredo que proporcionaba el tema del honor.

En conclusión, este volumen recopila varios estudios que, puestos en conjunto, permiten entender mejor la producción teatral seria y cómica de Calderón, en la que los conceptos del amor, honor y poder, como anuncia el título, son fundamentales. En la primera parte, la adaptación a los fines dramáticos de la materia histórica y la configuración de los personajes, sobre todo de la figura del tirano, son analizados con esmero, así como las peculiaridades de algunos subgéneros lúdicos. En la segunda, se advierten los cambios sufridos en los conceptos de amor, honor y poder en obras consideradas reescrituras de otras anteriores. Un tema destacado de este libro es el de los subgéneros teatrales, de manera que se ponen de relieve algunas cuestiones interesantes como la posibilidad de catalogar una comedia como mixta o la especial comicidad de las piezas novelescas. Por último, conviene apreciar que, salvo *La cisma de Ingalaterra*, las demás comedias estudiadas por Escudero ha recibido hasta la fecha poca atención por parte de la crítica. En los respectivos capítulos se señalan algunos de sus aspectos más atractivos o polémicos, abriendo la puerta así a futuras y necesarias investigaciones.

Isabel Hernando Morata

<https://orcid.org/0000-0002-0314-390X>

Università di Verona

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere

ITALIA

isabel_hernando86@hotmail.com