

G. Güntert, La comedia de Calderón: discurso social y sabiduría poética

Academia del Hispanismo, Vigo, 2011

Adrián J. Sáez



Edición electrónica

URL: [http://](http://bulletinhispanique.revues.org/1467)

bulletinhispanique.revues.org/1467

ISSN: 1775-3821

Editor

Presses universitaires de Bordeaux

Edición impresa

Fecha de publicación: 1 décembre 2011

Paginación: 789-793

ISBN: 978-2-86781-793-9

ISSN: 0007-4640

Referencia electrónica

Adrián J. Sáez, « G. Güntert, *La comedia de Calderón: discurso social y sabiduría poética* », *Bulletin hispanique* [En línea], 113-2 | 2011, Publicado el 05 abril 2013, consultado el 02 octubre 2016. URL : <http://bulletinhispanique.revues.org/1467>

Este documento es un facsímil de la edición impresa.

Tous droits réservés

COMPTES RENDUS

G. Güntert, *La comedia de Calderón: discurso social y sabiduría poética*. – Vigo: Academia del Hispanismo, 2011, 240 pp. Biblioteca de Theatralia, 16. ISBN: 978-84-96915-93-0.

À partir de la premisa de que todo el universo tiene cabida en el arte dramático de Calderón, Georges Güntert se adentra por sus caminos para conocer qué mundo aparece realmente en su teatro. En el prólogo, sitúa a Calderón dentro de una concepción cosmológica enlazada con la teología cristiana, con una estética notablemente influida por el neoplatonismo. Pero, como hombre de teatro, se alejaba de la teoría para trasladar a las tablas «los conceptos abstractos que se debatían en los tratados» (p. 18). Incluye la procedencia de los estudios y una serie de agradecimientos.

El primer capítulo se centra en «*lo específico* de su religiosidad de poeta» (p. 23, cursiva original). Siempre cauto, Güntert no atiende a las creencias ni a la voz del autor sino que considera la interrelación entre su estética y su concepción filosófico-religiosa del mundo porque «la confianza de Calderón en su labor de poeta es inconcebible sin su fe en la existencia de un orden universal» (p. 25). Se centra en el análisis de los recursos estilísticos y temáticos que el poeta emplea para transmitir su sabiduría, ejemplificados con un buen manojo de obras: las dos perspectivas y el discurso ambivalente; la función irónica del gracioso; la *inventio* al servicio de la reflexión religiosa; los presagios y sus derivados; el sistema de correlaciones como figura de totalidad; la doble actitud presente en los dramas de honor de Calderón. En estos, su dramaturgia se aleja de la fórmula de Lope porque introduce una distancia irónica que da pie a la crítica y a la reflexión.

En segundo lugar, atiende a una excelente comedia religiosa, *El príncipe constante*. Después de reconstruir su fortuna durante el romanticismo alemán y las aportaciones más recientes, critica los acercamientos ideológicos y analiza su estructura irónica. Sigue un detallado análisis de *El sitio de Bredá*: a partir de una comparación inicial con otras obras del momento sobre el

mismo hecho histórico, reflexiona sobre el encuentro de historia y poesía, dueto muy importante en aquellos años, la confluencia del discurso bélico y el código aristocrático, etc.

Muy apreciable es el estudio dedicado a *El alcalde de Zalamea*: dada su complejidad genérica y su multiplicidad temática, propone considerarlo «un drama de la paternidad», dado que la función capital del padre constituye «el principal rasgo distintivo entre *El alcalde de Zalamea* y los otros dramas de honor» (p. 83). Especialmente estimable es el análisis simbólico de la acción dramática, que subraya «la existencia de un simbolismo religioso latente en esta pieza» que apunta «la trascendencia del fondo que aparece tras estas escenas de generosidad paterna» (p. 87). Así, Pedro Crespo «guarda una relación simbólica con la divinidad y la idea de justicia» y es «una figura en cierto modo análoga a la de Dios, cuya cosecha es la humanidad entera», opuesta a don Álvaro de Ataíde, personaje cuyo modelo real era enemigo acérrimo de san Francisco Javier en sus viajes por oriente. Ahora bien, tal lectura no anula la perfecta verosimilitud de la comedia, sino que presenta «un serio conflicto, muchas veces silenciado, raramente dramatizado, entre la ética cristiana y el discurso social de la época, que en la España de Felipe IV seguía manteniendo su perspectiva aristocrática y señorial» (p. 90). Para acabar, propone una nueva mirada a la estructura: 1) defensa y pérdida del honor; 2) la justicia como remedio.

Se reedita el ya clásico «El gracioso en Calderón: disparate e ingenio». En este trabajo, Güntert defiende el estatuto contradictorio del gracioso, su configuración compleja más allá de los atributos tópicos y su carácter proteiforme, que le permite ser vario y uno a la vez. Tal polimorfismo lo explica por «la facilidad con que se dirige tanto a los personajes de la escena como a los espectadores de la obra», combinando y enlazando la perspectiva interior y la exterior (p. 101). Y frente al diseño lopiano del personaje, la propuesta calderoniana otorga mayor énfasis al empleo de la palabra. De lo general a lo concreto, pasa a estudiar la función del gracioso dentro de *El pintor de su deshonra*, donde «apunta con insistencia al problema ético subyacente» según «un humanismo cristiano» (p. 116). Pero no sólo: estudia también el arte de la pintura de Juan Roca y los discursos estéticos, encarnados en el príncipe de Ursino (música), don Juan (pintura) y Juanete (palabra).

Séptimo acto: compara la comedia y la segunda versión del auto *La vida es sueño*. Tras unas consideraciones cronológicas iniciales, revisa las opiniones críticas sobre la relación entre ambos textos para, a través de un completo análisis (actantes, estructura narrativa, dos planos de lectura del auto, significados diferentes), probar la independencia de las dos obras, de

modo que «el auto sacramental de 1677 no puede calificarse como versión teológica de la comedia» (p. 142).

Un paso más retrocede al inicio de *La vida es sueño*: analiza el célebre «hipogrifo violento» desde enfoques intertextuales y simbólico-emblemáticos, junto con la referencia a Faetón y el epíteto «violento», con el que Calderón alude al *genus vehemens*. En conjunto, los primeros versos del drama conforman «un ejemplo de rigurosa aplicación de una preceptiva retórica» (p. 151).

Sigue un primer estudio inédito: centrado en *Amar después de la muerte*, Güntert analiza los dos niveles de acción, el individual amoroso y el bélico colectivo; ofrece un resumen estructurado del drama en el que diferencia la historia y la ficción; reflexiona sobre su género, el conflicto de valores presentado (guerreros vs. nobiliarios), el simbolismo del espacio y estudia el juramento del Tuzaní como esquema de correlaciones, patrón estudiado en el primer capítulo.

Güntert presenta los problemas autoriales y cronológicos de las dos partes de *La hija del aire*, resueltos a favor de Calderón y se adentra en las preferencias estéticas entre ambas partes, cuestión muy vinculada a sus nexos y autonomía. Realiza un examen estructural de las dos piezas, una comparación de sendas *mises en abyme* y un análisis de elementos figurativos, en aras de comprobar si sus núcleos temáticos se relacionan según una coherencia semántica profunda más allá de la simple relación de continuación. Su conclusión es que «Calderón de la Barca no se limitó a escenificar dos períodos sucesivos de la vida de Semíramis, sino que concibió el segundo drama como consecuencia y, a la vez, como respuesta antitética al primero» (p. 201). Es otra prueba de la autoría calderoniana, alejando más todavía la candidatura de Antonio Enríquez Gómez.

El oncenso acorde se abre con unas reflexiones comparativas entre los dramas de honor de Lope y Calderón (ya antes, pp. 39-40, repite casi idénticas las palabras iniciales). Sigue un análisis de *El médico de su honra*, aliñado con algunos comentarios a sus congéneres de honor, desde la creencia de que en el drama calderoniano se juega con la limitación de la percepción causada por las pasiones y orientada por el código del honor y se ofrecen «dos perspectivas heterogéneas» que concibe el mundo como «experiencia temporal de las pasiones» y «desde una perspectiva extratemporal, irónica y libre de afectos» (p. 216). Muy fructífera hubiese sido una comparación con la comedia *La devoción de la cruz*, porque Curcio es el paradigma que representa «el código del honor como interpretación limitada de la realidad» (p. 203), subtítulo del capítulo, pues de reducida percepción pasa a imaginación (tema estudiado por Wardropper). Este drama le hubiese servido

para matizar o precisar algunas afirmaciones algo tajantes: «en Calderón, el que quiere vengar su honor, tiene que apurar, ante todo, la verdad de su deshonor¹» (p. 208): «La mínima señal de infidelidad levanta ya la sospecha, que, después se esfuerzan en probar de forma implacable». Curcio no actúa así: después de ocho meses de embajador en Roma, monta en cólera al ver a su mujer a punto de dar a luz, según plazos bien naturales. Y no trata de comprobar sus sospechas, ni espera el desarrollo de los acontecimientos: mata a su mujer en el monte al pie de una cruz, dando paso al drama posterior de sus hijos Eusebio, Julia y Lisardo (del que apenas se sabe nada, pero al no decirse nada sobre otro matrimonio posterior, me inclino a pensar que es mayor que los dos protagonistas). Ahora bien, este excepcional caso no contradice su siguiente afirmación: «los dramas de honor tematizan [...] la propia *búsqueda de la verdad*, aspiración que resulta tanto más problemática en cuanto que tiene lugar en el difícilmente explorable mundo de las apariencias. [...] El proceso inculpatario resultará, pues, imparable» (p. 209, cursiva original). Al contrario, prueba la extraordinaria complejidad de lograr certezas en el rígido sistema social donde imperan la divinidad del honor y las convenciones anejas, y constituye un clarísimo ejemplo de la injusticia de la venganza, en tanto carece de fundamento alguno.

El broche del libro es otro ensayo inédito en el que repasa varios elementos del género de la comedia de capa y espada: la función de la diseminación frente al drama serio, la ironía, las convenciones; y los juegos subversivos que no deben desligarse de la tradición literaria anterior. Después, presenta diferentes posibles criterios para dividir las comedias y analiza la estructura de *La dama duende* según una lectura discursiva (semiótica).

Junto a las directrices centrales del volumen, disemina algunos comentarios dignos de atenderse. Sólo citaré un caso, a propósito del controvertido fin de Clarín en *La vida es sueño*: «La muerte del gracioso en escena, poco antes del desenlace, significa tal vez que la comedia filosófica se acaba una vez que el nuevo rey se hace con el dominio de la realidad humana, de la sociedad» (p. 29). Sin olvidar los beneficios de su gran conocimiento de la literatura italiana, que pone en juego al comparar la descripción de los cabellos de Semíramis en *La hija del aire* con los colores del rostro de Ofelia en el *Orlando furioso* de Ariosto (p. 191), por ejemplo.

Algunas correcciones: el título de la tragedia calderoniana es *La cisma de Inglaterra* (no *de Inglaterra*, pp. 32, 117), según se comprueba en la edición

1. Comp. lo dicho antes sobre los dramas de honor, «cuyos protagonistas son esposos obcecados por los celos y, por tanto, incapaces de discernir la verdad del caso que se empeñan en dilucidar» (p. 83).

de J. M. Escudero (Kassel, Reichenberger, 2001). Una serie de erratas («Ignacio Feijoo», p. 63; «Covarrubias», p. 146; «José Amescua», p. 211, n. 11, en vez de «Amezcuca»; «quine», p. 211, etc.) podrían evitarse en posibles reediciones futuras. Se echa en falta una lista bibliográfica final que agrupe todos los estudios citados y que facilitarí­a la consulta del interesado. En general, la bibliografía es bastante completa y actualizada, aunque es notoria la falta de algunos trabajos de Enrique Rull sobre los estrechos vínculos entre algunos autos y comedias y su cronología, reunidos en *Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón* (Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2004), muy pertinentes para el séptimo capítulo. Entre otros, algunos estudios de interés no incluidos son: Suárez Miramón, A., «El sistema teológico-estético en Ficino y Calderón», en *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Robinson College, Cambridge, julio 18-22, 2005)*, ed. A. Close, Madrid, AISO, 2006, pp. 579-584; B. Devos, «Calderón's Ambiguity with respect to the Moriscos in *El Tuzaní de la Alpujarra*», *Anuario Calderoniano*, 2, 2009, pp. 111-127; M. R. Greer, «Class and the Dirty Work of War in Calderón», *Anuario Calderoniano*, 2, 2009, pp. 207-218; J. Cruz Cruz, «La injuria al honor como motivación de la guerra según Vitoria, Molina y Suárez», *Veritas*, 54.3, 2009, pp. 13-33 (disponible en formato pdf. en: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/veritas/article/view/6414/4680>).

Obra de recopilación y creación, constituye, en suma, una buena despedida de su vida académica en activo y una aportación muy digna de tenerse en cuenta por la amplitud de temas abordados y el rigor analítico. Espero que, pese a los acordes de canto de cisne que suenan, el Dr. Güntert siga ofreciendo su saber por muchos años. *So sei es denn.*

Adrián J. SÁEZ

Begoña López Bueno (ed.), *El Canon poético en el siglo XVII*, Grupo PASO. – Sevilla, Universidad, Secretariado de Publicaciones, 2010, pp. 497.

Tercer volumen de una serie consagrada al «canon» por el grupo PASO (Poesía Andaluza del Siglo de Oro) es este un libro magistral por su extensión –le faltan dos páginas para llegar a las quinientas– y tanto por la pluralidad de aproximaciones (17 en total) como por la calidad y renombre internacional de los autores. Libro magistral, lo es también y, tal vez sobre todo, por su coherencia y carácter orgánico y por su dimensión exegética, erudita e histórico-crítica. Después de recordar que el proceso histórico de construcción del canon, para la poesía del Siglo de Oro, comienza, de manera