

Antonio Sánchez Jiménez  
(ed.)

**CALDERÓN  
FRENTE A LOS GÉNEROS  
DRAMÁTICOS**

---

Ediciones del Orto

### III. Género y lecturas políticas

9. Wolfram Aichinger ..... 123  
*La cifra de Calderón y la cuestión de los géneros* *El secreto a voces...*
10. Frederick A. de Armas ..... 143  
*Calderón y Virgilio: El golfo de las sirenas como égloga*

### IV. Comedia cómica y comedia de santos

11. Natalia Fernández Rodríguez ..... 165  
*Dos maneras de hacer teatro: las versiones de El mágico prodigioso*
12. Julie Botteron ..... 179  
*Celos de una imagen: el misterioso retrato en La dama duende de Calderón*
13. Julio Vélez Sainz ..... 193  
*Felipe IV con Juan Rana, de Gaspar de Crayer: un posible nuevo documento pictórico para un autor calderoniano*

### EL GÉNERO COMO INSTRUMENTO, EL GÉNERO COMO PROBLEMA

Antonio Sánchez Jiménez  
*Université de Neuchâtel*

Uno de los temas más visitados y, al mismo tiempo, más determinantes del calderonismo de los últimos años ha sido la cuestión de los géneros y subgéneros dramáticos. Concretamente, y siguiendo una tendencia general de todos los estudiosos del teatro áureo, los calderonistas se han preocupado por establecer taxonomías más precisas y coherentes que las que nos legó la tradición decimonónica de eruditos como Juan Eugenio Hartzenbusch, Marcelino Menéndez Pelayo o Emilio Cotarelo. Para definir estos patrones genéricos, los calderonistas han acudido a la terminología propia de la época (o al menos a un claro deslinde de la terminología áurea y la posterior), a una mayor variedad de fuentes y, sobre todo, a precisar que estas categorías genéricas pueden tener sutiles diferencias que separen la obra de un autor de la de otro, o incluso que distingan la idea de género propia de una etapa determinada dentro de la carrera de un dramaturgo de la que caracteriza el resto de su producción.

Además, estas taxonomías han hecho aflorar una cuestión metodológica tal vez más interesante, que tiene que ver con el uso que hacemos de ellas para interpretar los textos. Muy rápidamente, las taxonomías de géneros dramáticos han dividido a los críticos en dos escuelas: en primer lugar, separan a los que muestran interés por estas clasificaciones y los que las soslayan o incluso rechazan; en segundo lugar, las taxonomías distinguen a los estudiosos que emplean las categorías genéricas para limitar o contrastar la interpretación de los textos, y a aquellos calderonistas que proclaman su libertad hermenéutica por encima de las restricciones de una metodología que, en su opinión, resulta positivista. Estamos

Antonio Sánchez Jiménez (ed.), *Calderón frente a los géneros dramáticos*, Madrid, Ediciones del Orto, 2015.

ante un factor clave, pues el grado de influencia del positivismo —y no pretendemos teñir el término de connotaciones de ningún tipo— sobre las diferentes escuelas filológicas nacionales parece determinar el grado de adhesión de los estudiosos a este tipo de métodos, como se percibe en la polémica en torno a las lecturas políticas de determinadas comedias, dramas o incluso autos. Y es que en esta controversia se oponen claramente los partidarios del nuevo historicismo —más proclives a encontrar subtextos de crítica política en las obras— y los defensores de un acercamiento basado en premisas positivistas (la aspiración a objetividad científica, la fe en la fiabilidad y transparencia del dato como *ultima ratio*), que acotan las supuestas referencias políticas esgrimiendo a menudo el argumento genérico. Asimismo, y por citar una controversia paralela que aparece mencionada en los artículos de este volumen, los estudiosos más afines al positivismo han acudido a las categorías genéricas (tragedia y comedia, con sus variaciones) para corregir interpretaciones a su parecer aberrantes dentro de ese marco. Son tan solo algunas de las reflexiones que ha provocado el uso de estas taxonomías. Lamentablemente, a ellas no se ha sumado una indagación metodológica más conceptual sobre el círculo hermenéutico que se establece en este tipo de estudios.

En cualquier caso, lo esencial es que la noción de género dramático resulta importantísima para entender a Calderón y a los calderonistas, por lo que hemos dedicado este volumen a explorar la posición del dramaturgo y sus lectores modernos ante las taxonomías genéricas, reuniendo una serie de trabajos de estudiosos, muchos de ellos celeberrimos calderonistas, pertenecientes a diversas escuelas interpretativas. El primer artículo que hemos elegido es el de Santiago Fernández Mosquera, director del Grupo de Investigación Calderón de la Barca, centrado en la Universidad de Santiago de Compostela. En «Reescritura y cambio de género en Calderón», Fernández Mosquera nos ofrece una imprescindible reflexión teórica sobre el concepto de género. En ella, y tras prevenirnos contra los por desgracia habituales usos imprecisos del término, se centra en examinar la relación entre reescritura y género dramático, y más concretamente en explorar si en los casos en que Calderón reescribe una de sus comedias podemos adscribir el cambio de género a esa reescritura. Fernández Mosquera concluye que no necesariamente, pues examinando casos en que Calderón convierte comedias en autos concluye que no es la reescritura en sí lo que provoca el cambio genérico. Más bien sería la decisión previa de reescribir la obra la que motivaría la mutación, pues esa decisión incluía ya el marco genérico en que se iba a reescribir el

texto, elemento en el que Calderón se veía influido —a veces, incluso obligado contractualmente— por circunstancias externas: al dramaturgo le pedían una obra con género determinado, fuera un auto para el corpus, una fiesta para un espacio cortesano o una comedia para los corrales. Calderón tenía la libertad de elegir, eso sí, el subgénero, pero el marco genérico estaba, concluye Fernández Mosquera, decidido previamente al proceso de escritura y reescritura.

La sección conceptual de nuestro libro continúa con unas reflexiones de otro insigne calderonista, Marc Vitse, que atañen lo que él denomina una «pieza límite», *No hay cosa como callar*. Y es que a la hora de clasificar genéricamente esta obra (como comedia cómica o seria) Vitse lleva a cabo una reflexión sobre las categorías genéricas que resulta de interés general y que afecta a los problemas planteados en otros artículos del volumen. Esto es así, en primer lugar, porque Vitse recuerda que la categoría genérica que examina, la comedia de capa y espada de Calderón, está muy lejos de formar un bloque rígido, pues es más bien un conjunto móvil y diverso que, para empezar, debemos separar del marco en el que escribían otros autores contemporáneos. En segundo lugar, Vitse llama la atención sobre una serie de patrones no relacionados habitualmente con el género dramático, pero que resultan de indudable utilidad para interpretar los personajes de las comedias. Se trata del código caballeresco que deben respetar los galanes calderonianos y que Vitse entiende como una «red de constricciones» que permiten que el lector evalúe el proceder de estos protagonistas. Vitse emplea este código para calibrar al galán violador de *No hay cosa como callar*, Juan de Mendoza, concluyendo que Calderón hace que el personaje lo cumpla porque quiere construir en él un «galán dramáticamente redimible». Es decir, *No hay cosa como callar* es una pieza límite porque explora los límites entre la comedia trágica y la cómica: contiene un lance (la violación) que la acerca a la primera, pero Calderón opta por «desactivar» su potencial trágico, como sostiene Vitse recurriendo, entre otros argumentos, al código caballeresco que acabamos de evocar y empleando un término acuñado por Fausta Antonucci al que volveremos abajo. Al desactivar ese impulso, Calderón abre la puerta para un final feliz y coloca su obra en el campo de la comedia de capa y espada seria. Este desplazamiento le proporcionaría al público el placer particular de comprobar cómo el dramaturgo sacaba la obra del mundo trágico pese a lo grave del lance comentado.

La segunda sección del libro se dedica precisamente a la tragedia calderoniana, comenzando por un artículo de Antonucci en que se emplea el término «desactivación» que comentaba Vitse y que explica cómo determinadas características en principio trágicas pueden aparecer en piezas que no lo son si Calderón decide matizarlas de modo determinado. En «*El segundo Cipiión* y la desactivación de lo trágico», Antonucci se ocupa de una de las obras de Calderón que más ha dejado de lado la crítica, analizándola en comparación con obras más tempranas con las que *El segundo Cipiión* comparte algunos motivos que en esos dramas remitían al modelo trágico pero que en la obra que nos ocupa Calderón decide matizar y reorientar a la comedia cómica. Al poner de relieve este proceso de desactivación, Antonucci muestra cómo Calderón podía matizar sus piezas y situarlas en un interesante límite genérico sin pese a ello transgredir las exigencias de su marco, marco que, en el caso de *El segundo Cipiión*, es el de la comedia cortesana, que no permitía los «conflictos desgarradores».

También se ocupa de la tragedia Isabel Hernando Morata, que examina una de las más célebres de Calderón, *El príncipe constante*, en su artículo «La tragedia nueva y *El príncipe constante*, de Calderón». Hernando Morata comienza aportando información muy útil para la totalidad de la sección, pues explica el estado de la cuestión sobre la tragedia calderoniana, aclarando que las añejas ideas acerca de la ausencia (o, incluso, imposibilidad) de tragedia en la España áurea han sido dejadas de lado, y que los críticos han pasado más bien a sostener que la tragedia del Siglo de Oro era singular, una «tragedia nueva», como la denomina aquí la autora. Con esta base teórica, Hernando Morata examina también las diversas clasificaciones genéricas que se han propuesto para *El príncipe constante* (drama religioso, drama hagiográfico, tragedia), explicando que uno de los elementos de la obra, la historicidad, activa el modelo trágico, que además aparece claramente con las emociones del horror y la compasión que tan presentes están en la obra. Asimismo, Hernando Morata subraya que los personajes de *El príncipe constante* hacen referencia explícita a la tragedia refiriéndose a los acontecimientos que presencian, lo que lleva a la autora a considerar que la obra es, efectivamente, una tragedia nueva, una obra en la que, aunque no haya tal vez *catastrophe*, encontramos las emociones puramente trágicas (emoción y terror) que eran características de la tragedia áurea.

Sin duda, una de las tragedias calderonianas que más tinta ha hecho verter y sobre cuya adscripción genérica concreta más se ha discutido es

la impresionante *El médico de su honra*, a la que dedican sendos artículos Françoise Gilbert («El final de *El médico de su honra* de Calderón: un desenlace en dos tiempos, pero sin ambigüedad») y Robert Folger («“Pedro... planeta soberano de Castilla”: género literario y violencia absoluta en *El médico de su honra*»). Gilbert escribe el suyo para rectificar una posición previa en la que argüía que el desenlace de la tragedia era ambiguo, opinión que ahora corrige leyendo la obra calderoniana a la luz de la tragedia previa homónima atribuida a Lope de Vega. Concretamente, Gilbert se fija en la figura del rey don Pedro para reinterpretar, en particular, la escena final de la obra de Calderón, en la que la estudiosa francesa ve una especie de derrota moral del monarca y una concesión de Gutierre para no dejarle en evidencia, pese a lo que el caballero deja traslucir un indudable orgullo —e incluso provocación— en su diálogo con don Pedro. De paso, Gilbert añade otra característica esencial a las cualidades imprescindibles de la tragedia áurea, pues a las arriba señaladas por Hernando Morata suma la presencia de un dilema insoluble, tal vez más evidente en *El médico de su honra* (amor vs. honra) que en *El príncipe constante*.

En cuanto a Folger, relaciona la discusión sobre el género literario de la obra con su lectura política, interpretaciones que el crítico bávaro llega a compaginar examinando la obra como parte de una «mitología política» (el término es de Gerhard Poppenberg) en la que la *domus* de Gutierre alude a la *polis*, esto es, al estado que encabeza el rey don Pedro. Concretamente, Folger usa para ello los conceptos de Fredric Jameson (*The Political Unconscious*, que advoca la interpretación política de los textos literarios) y de Giorgio Agamben (*nuda vida* y *homo sacer*). Con estos últimos, Folger propone que el uxoricidio que perpetra Gutierre en *El médico de su honra* supone una afirmación de la soberanía masculina sobre la nuda vida (la de la mujer), poder doméstico que representa el político, es decir, la soberanía del monarca sobre sus súbditos, dominio que la máquina estatal de la época había conseguido convirtiendo a estos en una nuda vida que subyace siempre en la base del poder. De hecho, Folger sostiene que, al evidenciar la relación entre Gutierre y el monarca, así como al situar la acción histórica en los prolegómenos del fratricidio de Montiel, Calderón está revelando —denunciando quizás— que la soberanía se fundamenta sobre un acto de violencia sobre la nuda vida. Para Folger, esta denuncia y la indeterminación que la caracteriza —la nuda vida está al tiempo en la base del poder y es ocultada por este— son propias del género de los dramas de honor.

Por último, Diego Símini se ocupa de explorar el componente trágico de las obras calderonianas observando cómo fueron adaptadas en la Italia de la época. Así, en «Calderón en salsa florentina: *Il maggior mostro del mondo* de Giacinto Andrea Cicognini», Símini examina cómo Cicognini desplazó la obra calderoniana *El mayor monstruo del mundo* desde el mundo de la tragedia a uno más indefinido, pero definitivamente más cómico, lo que logra multiplicando los elementos jocosos y prestando atención a elementos como la acción, el dinamismo y el factor didáctico, componentes que en esta obra le habían interesado bastante menos a Calderón. Con ello, el erudito toscano avanza varias conclusiones de importancia, como la de proponer para la obra de Cicognini el marbete de «refundición» *avant la lettre*, o la de considerar *Il maggior mostro del mondo* una prueba (un *ballon d'essai*) de Cicognini, que la repetiría y perfeccionaría luego al adaptar la fórmula del teatro áureo sin seguir tan de cerca un modelo concreto.

La tercera sección del libro se ocupa de un tema que ya sacó a relucir el trabajo de Folger: la posibilidad de proponer lecturas políticas más o menos ocultas para las obras calderonianas, y la relación de esta posibilidad con el género literario de las piezas. Es una problemática que explora Wolfram Aichinger tomando como campo de estudio la comedia central de su proyecto de investigación: *El secreto a voces*. Así, en «*El secreto a voces* de Calderón: comedia palatina, comedia cómica, comedia de secretos», Aichinger clasifica claramente la comedia en cuestión dentro del subgénero palatino, por su situación foránea (Italia), su ambiente palaciego, su tono risueño, su temática amorosa y su desenlace en bodas. Este subgénero determina muchos elementos esenciales de la obra, como los nombres de los personajes, la construcción de los mismos, la organización temporal o el papel del azar, y además impide que se activen dos emociones que hemos considerado arriba esenciales en la tragedia: el temor y la compasión. Sin embargo, Aichinger advierte que el subgénero no limita totalmente la interpretación de la obra y, centrándose en el personaje del secretario y el tema del secreto, propone la posibilidad de una interpretación política con la clave del año de representación (1642). Ahora bien, para Aichinger esta clave resulta menos importante que el valor universal de *El secreto a voces*, obra que Calderón habría escrito para explorar el fenómeno humano que evidencia su título.

Por su parte, Frederick A. de Armas liga cuestiones genéricas y políticas en su «Calderón y Virgilio: *El golfo de las sirenas* como égloga». Concretamente, de Armas estudia *El golfo de las sirenas* centrándose en

las razones que pudieron haber llevado a Calderón a clasificar esta fiesta cortesana como «égloga», marbete que conduce a de Armas al modelo virgiliano de las *Églogas*, con su idealización y subtexto político. Con este patrón, de Armas se da cuenta de que *El golfo de las sirenas* no presenta ningún tipo de crítica hacia el rey o su privado, pero sí enfatiza la necesidad de prudencia y de que el rey se rodee de buenos consejeros. Era un mensaje muy actual en un año como 1657 en que Felipe IV se encontraba acosado por Francia y por la guerra de Portugal, contienda que llegaría a su punto desastroso dos años después, en 1659. Es decir, *El golfo de las sirenas* fue compuesto en una época en la que todavía era posible pensar en un desenlace positivo de los conflictos de la Monarquía, pero pese a ello el peligro era evidente, y de ahí las llamadas a la prudencia y la presencia en la obra de elementos amenazadores, como la mojiganga animalesca que aparece hacia el final de la obra y que tiene visos de cuadro diabólico.

Tras estas reflexiones sobre género y lecturas políticas, la cuarta sección del volumen examina los problemas genéricos ligados a la comedia cómica y de santos. En este contexto, Natalia Fernández Rodríguez examina la relación entre pautas genéricas y reescritura en *El mágico prodigioso*, analizando en su artículo («Dos maneras de hacer una comedia de santos: las versiones de *El mágico prodigioso*») uno de los casos de reescritura más curiosos del corpus calderoniano: el de las dos versiones de *El mágico prodigioso*, que el dramaturgo escribió con el mismo título en el intervalo de unos meses. Tras repasar en una útil introducción los elementos determinantes del género hagiográfico, Fernández Rodríguez dedica el artículo a comparar las dos versiones, notando cómo Calderón subraya, en la segunda versión de la obra, la dialéctica entre el libre albedrío y la salvación del alma del pecador.

Los dos últimos artículos del libro se ocupan de las comedias cómicas y de su relación con la pintura, conexión que es temática en el primer caso y documental en el segundo. En el primero de estos dos artículos («Celos de una imagen: el misterioso retrato en *La dama duende* de Calderón»), Julie Botteron explora el elusivo retrato de una dama que inserta Calderón en *La dama duende* y que, revela Botteron, funciona como detonante para activar la curiosidad de doña Ángela y poner así en marcha la comedia. Tras examinar el estado de la cuestión sobre la función de los retratos en las comedias de Calderón, Botteron explica, fijándose en los parámetros del género de la comedia de capa y espada, cómo el misterioso retrato de *La dama duende* le sirve a Calderón para construir en

plano de igualdad a la pareja protagonista, que se revela unida a través del motivo de la curiosidad.

Por último, el broche de oro al volumen lo pone un importante descubrimiento documental de Julio Vélez Sainz. En «*Felipe IV con Juan Rana* de Gaspar de Crayer: un posible nuevo documento pictórico para un actor calderoniano», el estudioso madrileño nos revela cómo el actor (y personaje) más célebre del momento, Cosme Pérez-Juan Rana, para el que Calderón escribió diversas obras, debe ser identificado con la figura que acompaña a Felipe IV en un retrato de la colección de bufones que poseyó el marqués de Leganés. Se trata de una revelación singular que aporta un valor suplementario a un volumen caracterizado por la reflexión en torno a la problemática de los géneros literarios en la obra calderoniana.

## I. Consideraciones teóricas