



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 21 (2015)

CALDERÓN EN LAS POLÉMICAS ITALIANAS DEL SIGLO XIX: CARDUCCI, GRAF Y MARTINI

Katerina VAIOPOULOS
(Università degli Studi di Udine)

Recibido: 30-01-2015 / Revisado: 09-06-2015

Aceptado: 05-05-2015 / Publicado: 11-07-2015

RESUMEN: Cuando llegó a Italia el eco de la recuperación romántica del teatro clásico español, se aceptó la selección que los alemanes habían planteado y se rescató parcialmente a Calderón en la segunda mitad del siglo XIX, una vez superada la controversia clásico-romántica, se le empezó a estudiar menos 'ideológicamente', a medida que iba naciendo el hispanismo italiano, entre retornos al anti-catolicismo, enfoques historicistas y nuevas lecturas. Precisamente a este periodo se refiere nuestro estudio, que toma en consideración tres textos críticos de esta época: la reseña de Giosuè Carducci, tras haber asistido a una puesta en escena de *La vida es sueño*, en agosto de 1869; el ensayo de Arturo Graf «La vita è sogno, dramma di Pietro Calderón», publicado en 1878 y, el artículo de Ferdinando Martini «Nel secondo centenario di Calderón de la Barca» de 1881.

PALABRAS CLAVE: Romanticismo, historicismo, Calderón, ideología, Barroco, catolicismo, contexto, lenguaje, crítica estética, hispanismo italiano.

CALDERÓN IN 19TH CENTURY ITALIAN DEBATES: CARDUCCI, GRAF AND MARTINI

ABSTRACT: When the echo of the romantic recovery of Spanish classic theater arrived to Italy, the selection proposed by Germans was accepted and Calderón was redeemed according to a partial view. In the second half of the nineteenth century, when scholars went further the classical-romantic dispute, Calderón was studied in a less 'ideological' way, between returns to anti-Catholicism, historicistic approaches and new readings, as Italian Hispanism was born. Our study considers three critical texts of this era: Giosuè Carducci's review after witnessing a staging of *La vida es sueño*, in August of 1869; the essay by Arturo Graf «La vita è sogno, dramma di Pietro Calderón», published in 1878; and the article by Ferdinando Martini's article «Nel secondo centenario di Calderón de la Barca» of 1881.

KEYWORDS: Romanticism, Historicism, Calderón, ideology, Baroque, Catholicism, context, language, aesthetic criticism, Italian Hispanism.

Al reflexionar sobre las razones que han impedido la fijación de un canon literario español adecuado en Italia, Maria Grazia Profeti ha subrayado el papel desempeñado por Calderón de la Barca en este proceso, papel evidentísimo en las polémicas del siglo XIX (Profeti, 2002). En la Italia del Ochocientos, dominan la imagen de este como dramaturgo religioso y la interpretación de su teatro filtrada por los juicios románticos, pecado interpretativo que la estudiosa ve arraigado en el siglo XVIII español:

Es muy evidente la relación problemática que los ilustrados establecen con su teatro nacional. El siglo XVIII es el período en el que se crea la memoria de las literaturas nacionales en toda Europa, [...] cuando los intelectuales consideran su propio pasado y tejen la trama de una modernidad que lo integre [...] En España, precisamente en el umbral del siglo, se produce un cambio dinástico que complicará el proceso; de manera que la dinámica no será entre tradición e innovación, sino que ésta última se connotará negativamente como afición a lo extranjero (Profeti, 2002: 16-17).

Cuando llega a Italia el eco de la recuperación romántica del teatro clásico español, se acepta la selección que los alemanes habían planteado y se rescata parcialmente a Calderón, como si el teatro español aurisecular no hubiese sido, en la Italia de los siglos XVII y XVIII, el modelo de la variedad escénica y una mina de la que extraer enredos. Los intelectuales italianos, en un primer momento, parecen ignorar la difusión que dicho teatro tuvo en el Siglo de Oro —relegan, asimismo, las comedias de derivación o de imitación española y las traducciones a sub-productos literarios, salvando solo a Giacinto Andrea Cicognini— y, tampoco parecen acordarse de que Metastasio y Gozzi habían obtenido de la comedia española aurisecular intrigas, historias y el principio mismo de la invención (Froldi, 1955: 65; Profeti, 2002: 18-20; Profeti, 2011: 479-480).

Los primeros debates del siglo XIX italiano tienen que ver con la controversia clásico-romántica entre Berchet, Di Breme, Gamboa, Pagani Cesa, Gherardini, Londonio y otros literatos (Froldi, 1955: 66-68), en la que Calderón es instrumento polémico. A partir de los años Treinta, a medida que va naciendo el hispanismo italiano, el conocimiento y la reflexión es mayor; de hecho, es la época de las traducciones calderonianas de Pietro Monti (1838-1855), de los estudios de Bozzelli (*Della imitazione tragica presso gli antichi e presso i moderni*, 1837) y de Battaglia (prefacio a la traducción de *A segreto agravio, secreta vendetta*, Milano, Bonfanti, 1838; y *Mosaico. Saggi diversi di critica drammatica*, 1845) así como de las traducciones de Giovanni La Cecilia (1857-1859) prologadas por Angelo Brofferio (Froldi, 1955: 71-79; Rogai, 2011; Rogai, 2013).

Por lo que atañe a las traducciones calderonianas del siglo XIX, las primeras se remontan a la edición napolitana de Gamboa de 1824: *Teatro de D. P. Calderón de la Barca dallo spagnolo voltato in italiano (Il principe costante, La gran Zenobia, Il purgatorio di San Patrizio, La dama folletto)*; por otra parte, las de Monti se publicaron en Milán, por la Società dei Classici Italiani, en 1838, 1840, 1841 y, en 1855, en 4 tomos (con doce obras de Calderón y tres de otros autores). En el primer tomo figuran: *Amare dopo la morte, La devozione della croce, L'amore in Copacabana, A ingiuria segreta segreta vendetta*; en el segundo: *Il pozzo di San Patrizio, Il principe costante, La vita è un sogno, Il maggior mostro la gelosia*; en el tercero: *Il medico del suo onore, Casa di due porte è difficile guardare, Il segreto ad alta voce* y, en el cuarto: *L'alcaldo o potestà di Zalamea, Il carceriere di se stesso, Sta peggio di prima, Fortuna e sfortuna del nome*. Silvia Rogai (2013: 2), a propósito de Monti, subraya que suele indicar de donde proceden los textos que traduce, es decir, de las ediciones

de Keil¹ y de Ochoa,² que a menudo coteja. Por último, Giovanni La Cecilia publica ocho volúmenes, cuyo corpus de autores es mucho más extenso (Calderón, Lope, Cervantes, Tirso, Vélez de Guevara, Moreto, Matos Frago, Alarcón y Moratín; Rogai, 2011: 2) y sus fuentes parecen ser los textos editados por Eugenio de Ochoa (Rogai, 2011: 5-6).

Es pues, en este contexto, en el que se revitaliza el interés italiano hacia Calderón y del que forman parte los tres textos críticos objeto de nuestro análisis: una reseña de Giosuè Carducci (1835-1907) tras asistir a una puesta en escena de *La vida es sueño*, en agosto de 1869;³ un ensayo de Arturo Graf (1848-1913) «La vita è sogno, dramma di Pietro Calderón», publicado en 1878;⁴ y un artículo de Ferdinando Martini (1841-1928) «Nel secondo centenario di Calderón de la Barca» de 1881.⁵

Cabe subrayar que los tres críticos —y sus ensayos sobre Calderón— se sitúan al interno de la escuela historicista italiana, que abrazaba los principios del racionalismo positivista y que poco después se desarrolló gracias al «Giornale storico della letteratura», revista fundada por Graf, con Renier y Novati, en 1883, cuyo enfoque crítico pretendía ser científico, erudito y filológico y así reconstruir de manera exhaustiva los conocimientos sobre un autor, su obra y el contexto en el que se genera, sin un criterio determinista rígido ya que su fin era ubicar un texto en una época y en un género que, a su vez, se insertaba en la cadena de la historia de la literatura. Además, en dicha revista colaboraron Carducci y muchos intelectuales que animaban las tertulias florentinas, en las que Martini participaba.

Carducci y Martini tomaron, como punto de partida, el discurso del prólogo del primer volumen de traducciones de Pietro Monti (1838) para poder trazar un breve cuadro biográfico de Calderón, donde Martini (1895: 101) lo hace de manera escueta, mientras Carducci (1876: 177-178) añade algún comentario y lo califica como «poeta della monarchia e della chiesa spagnola» en uno de los momentos más malos, siglo XVII, para estas dos instituciones. Del mismo modo Martini (1895: 106-107) subraya que los peores defectos de la producción dramática calderoniana se deben a la época en que le tocó vivir, un siglo triste, en un país corrupto, para más adelante concluir (110) que algunas de sus obras (por ejemplo, *La devoción de la cruz*) son buena muestra de la naturaleza de todo el periodo, lo que explicaría muchos de los acontecimientos que habrían de suceder en la historia de España de la segunda mitad del siglo XIX.

En ambos casos, el juicio sobre el autor de *La vida es sueño* se expresa a partir de la interpretación de los hermanos Schlegel, a los que Carducci les dedica algunos succulentos párrafos,⁶ a propósito de los autos sacramentales no ahorrando su buena dosis de

¹ *Las comedias de D. Pedro Calderon de la Barca, cotejadas con las mejores ediciones hasta ahora publicadas, corregidas y dadas a luz por Juan Jorge Keil*, al cuidado de Johann Georg Keil, 4 voll., Leipzig, Brockhaus, 1827-1830.

² *Tesoro del teatro español desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días*, en *Colección de los mejores autores españoles antiguos y modernos*, 5 voll., al cuidado de Eugenio de Ochoa, Paris, Baudry, 1838.

³ La reseña de Giosuè Carducci se publicó en el periódico «L'Indipendente» de Bologna en los días 23, 26 y 27 de agosto de 1869 y se volvió a publicar en 1876, en *Conversazioni critiche* (Roma, 1884) y en la edición nacional de sus obras (vol. 23, Bologna, 1930) [véanse Froldi, 1955: 80-81; Samonà, 1960: 12-15; Meregalli, 1963: 10-11 y Profeti, 2011: 481-482]. El espectáculo al que asistió, en el teatro Brunetti de Bologna, el 21 de agosto de 1869 fue representado por la compañía de Ernesto Rossi y, el documento original de la puesta en escena, se conserva en el Gabinetto G. P. Vieusseux y precisamente en el inventario del Fondo Ernesto Rossi. Cfr. Ilaria Spadolini (ed.) (Firenze 2001, p. 4, <<http://www.vieusseux.it/inventari/rossi.pdf>>).

⁴ En 1878 Graf publicó *Studi drammatici* con dos ensayos dedicados al teatro español, uno sobre *La vida es sueño* (Graf, 1878) y el otro titulado: «Il mistero e le prime forme dell'auto sacro in Spagna» (pp. 251-325 del mismo volumen). Véanse Froldi, 1955: 82-83, Samonà, 1960: 64-65 y Meregalli, 1963: 11-13.

⁵ El ensayo de Ferdinando Martini se remonta a 1881 (apareció por primera vez en el periódico «Fanfulla della domenica» del 29 de mayo) y volvió a publicarse en 1895. Véanse Froldi, 1955: 83-84; Samonà, 1960: 39-40 y Meregalli, 1963: 13-14.

⁶ Carducci (1876: 184-185) hace referencia en la *Storia della letteratura antica e contemporanea, lezioni*, a las clases de

sarcasmo hacia el género o hacia «la gotica cavalleresca monarchica e cattolica scuola romantica, e i suoi due santi apostoli» (Carducci, 1876: 183), que exaltaron a Calderón con la finalidad de dictar un código en honor del Imperio, de la Iglesia y de la Edad Media (184). Sobre los autos afirma:

questi *atti sacramentali* che a Guglielmo Augusto Schlegel apparivano singolari e straordinarie produzioni [...] ci domandano un po' d'attenzione; e forse che ci daranno in cambio qualche idea del tempo, della nazione, dell'uomo (179).

Motivo por el que resume y comenta el auto *Dios por razón de estado* y termina resucitando temas de la leyenda negra:

Poveri giudei di Castiglia! nobili mori di Granata! generosi e improvvidi Incas! le allegorie dell'idalgo cattolico don Pedro Calderon della Barca non sono grottesche figure retoriche solamente: voi lo sapete (182).

Martini también proporciona una cita sacada de la traducción de Gherardini de la «Lezione decimasesta» de las clases de literatura dramática de August Wilhelm von Schlegel. La cita en italiano señala:

poeta sommo quanto alcun altro meritasse giammai questo nome su la terra. Si rinnovarono in lui [...] la virtù d'excitar l'entusiasmo, l'imperio esercitato sulla scena, e per recar le molte parole in una, il miracolo della natura... Io non conosco nessun poeta che abbia saputo a tal grado dare un colore poetico a' grandi effetti della scena, e che, vivamente scotendo i nostri sensi, trasporti altresì la nostra mente in una regione eterea (Martini, 1895: 101).

Las palabras de Schlegel-Gherardini se retoman para demostrar la falsedad y el prejuicio de la opinión romántica, arriesgada e hiperbólica, sobre todo, si admitimos con Martini (109-110) que Calderón no sería capaz de involucrar a los espectadores en su vuelo hacia lo alto —por lo que se quedarían suspendidos entre el mundo escénico y el mundo superior— al ser el poeta de la Inquisición⁷ y estar animado por un sentimiento religioso que invade y domina sus piezas teatrales.

Con referencia al contexto teatral del siglo XVII, ambos críticos comparan al madrileño con otros dramaturgos contemporáneos como Cervantes, a quien Carducci (1876: 178) exalta y llama «creatore» del teatro español y «grande e vero onore [...] della Spagna e della letteratura europea», mientras que Martini le menciona para acusar a August Wilhelm von Schlegel de citar solo la tragedia cervantina *Numancia*, mientras que se olvida de comedias como *El rufián dichoso*, obra perfecta en cuanto a «verità dell'osservazione» y

literatura que Friedrich von Schlegel dictó en Viena en 1812, que se editaron en 1815, si bien la traducción italiana, en dos tomos, de Francesco Ambrosoli, apareció en Milán en 1828. Por lo que se refiere a Wilhelm August von Schlegel, Carducci (1876: 185-186) cita algunas frases de su *Corso di letteratura drammatica* (clases impartidas en Viena en 1808 y publicadas un año después), que tradujo al italiano Giovanni Gherardini y se publicaron en Milán, en 1817, con notas y comentarios.

⁷ Martini (1895: 110) retoma esta definición de Calderón y el juicio sobre la finalidad moral de los dramas calderonianos del crítico e historiador literario Jean-Charles-Léonard Simonde de Sismondi, autor este de *De la littérature du Midi de l'Europe* (Treuttel et Würtz, 1813), que había calificado ya de arriesgada e hiperbólica la opinión de Schlegel (Martini, 1895: 103). Más aún, Martini resume el enredo de *La devoción de la cruz* para anticipar eventuales polémicas sobre la posible parcialidad de juicio del ginebrino Sismondi, quizá tan parcial como el reaccionario y católico Schlegel.

«rappresentazione de' sentimenti umani» (Martini, 1895: 103). Y más adelante (112) afirma que el autor del *Quijote* había llevado al teatro hacia el camino de la naturaleza y de la verdad, con acentos cómicos brillantes y un examen sutil de las pasiones que le acercan a Shakespeare y a Molière, que anticipaban la escena moderna; en cambio, Calderón no haría sino volver a alejar al teatro de este camino porque en sus obras se perdía la filosofía humana profunda y la verdad de la expresión y de la representación. No obstante, con la excepción de Cervantes, Martini considera a Calderón el mejor de sus contemporáneos y, en su opinión, Lope fue menos capaz en cuanto a la invención, Tirso menos hábil, Guillén de Castro más frío, Moreto menos original y Alarcón fue simplemente inferior; asimismo, reconoce al teatro calderoniano un potencial inventivo que fue explotado por los italianos de los siglos XVII y XVIII, incluido Goldoni, y por los franceses: de Corneille a Víctor Hugo (Martini, 1895: 112). Carducci, además de a Cervantes, menciona a Lope, atribuyéndole el papel de «accrescitore» (Carducci, 1876: 178) del teatro español, es más, al hablar del *Arauco domado* alaba el «monumentale» descaro del Fénix así como una frase de Caupolicán sobre la libertad y el derecho a defender su patria (182-183).

Con estos comentarios se puede afirmar que Carducci y Martini no salen de lo ideológico y que por ello coinciden en condenar, a través de Calderón, la cultura contrarreformista barroca y, con esta crítica, desaprueban cierto tipo de Romanticismo por razones religiosas, políticas y filosóficas, más que estéticas.⁸ Por otra parte, cuando sus interpretaciones se extienden a problemas que afectan al texto dramático, toman en consideración la estructura de la intriga, la construcción de los personajes y la forma de la expresión.

Las polémicas más graves atañen a la creación y a la veracidad de los personajes: según Martini, ninguno de ellos se expresa de manera eficaz ni presenta un nivel satisfactorio en la variedad y en la verdad de los afectos. De hecho, los personajes calderonianos resultan falsos, alegóricos e ideales en su construcción y de pasiones desmedidas e ingenuamente exageradas hasta lo paródico. Por ejemplo, el amor se convierte en estúpida contemplación y los celos en una forma de desasosiego pueril, el honor en puntillito, el pudor en beatería y la exaltación de la patria en palabrería y jactancia (Martini, 1895: 106). Por todo ello, llama la atención que Martini enumere, como defectos del teatro calderoniano, precisamente las características que, para otros críticos, son las más acertadas como pueden ser: la acumulación de acontecimientos conectados entre ellos en un nudo muy estrecho, la capacidad de asombrar a los espectadores y el lenguaje escénico rico en lirismo e imágenes (103).

Es también obligado referirse al exceso de libertad estructural, que no prevé el respeto de las unidades de tiempo y lugar, sino que, fundamentalmente, viola la unidad de acción, lo que conlleva una carencia de vínculos y de coherencia en la fábula y en los personajes (105). Martini, además, alaba la fantasía de Calderón y su habilidad para fundir en cada enredo tres o cuatro intrigas que se obstaculizan, se enmarañan o incluso se confunden, así como sucesos nuevos que reaniman la acción cada vez que parece llegar al desenlace. Admite, igualmente, que Calderón es un maestro en encontrar materia teatralizable y en infundir el espíritu dramático a todo argumento, buscando acciones, accidentes, efectos, nudos, de los que desafortunadamente —en su opinión— desecha pocos (103-104).

En sus comentarios, sobre la creación de los protagonistas y de las tramas, es constante la mención a Shakespeare, al que Carducci alude con la definición de Segismundo

⁸ Cabe recordar que la polémica anticatólica se había agudizado con el *Syllabus* de Pío IX de 1864, un listado de los ochenta principales errores de la época según la Iglesia, que formaba parte de la encíclica *Quanta cura*, en la que el Papa sancionaba el liberalismo, el influjo de las viejas herejías, el ateísmo, el comunismo, el socialismo y otros aspectos de la nueva sociedad civil.

«Amleto ridotto, Amleto abortito» (Carducci, 1876: 190) configurándolo como modelo en la construcción de personajes y acontecimientos vivos y verdaderos (193), idea que Martini comparte y que le sugiere una serie de preguntas:

Dove sono, in nome di Dio, le persone create dal Calderon che possano accostarsi ad Amleto, a Otello, a Macbeth, a Lear, a Giulietta, a Shylock, a Jago? Dove quella potente e breve efficacia di linguaggio, quella varietà e verità di affetti, di tipi? Paragonate il Cornolano di Shakespeare con quello del Calderon: là la divinazione di ciò che fu l'aristocrazia romana, meglio intesa, meglio descritta dal poeta che dallo storico: qui romani travestiti da spagnuoli del tempo di Filippo III (Martini, 1895: 106).

A pesar de la libertad estructural que los dos dramaturgos comparten —y que Martini no deja de subrayar (104-105)— el abismo que media entre Shakespeare y Calderón según el crítico italiano se ve reforzado por dos ideas: la capacidad del inglés de generar altísimos pensamientos «tenendosi fermo al dramma [...], sì che lo spettatore senza accorgersene li raggiunge» (109); su importancia histórica, por dar al teatro «la profonda, umana filosofia e la verità di espressione e di rappresentazione» medio siglo antes de que llegase Calderón a alejar los dramas de este camino (112).

Por lo que se refiere a la expresión, excepto alguna imprecisa alusión a imágenes y movimientos poéticos dignos de aprecio, el estilo calderoniano no merece la estima de Martini y, en realidad, desaprueba el uso del verso y el lenguaje tan denso de conceptos, recursos retóricos y *tropos* que impiden la conmoción y la identificación afectiva; por otro lado, muestra juegos de palabras e imágenes que juzga estafalarias y descabelladas (109) y no valora los fragmentos líricos ni los soliloquios por sus excesos en la extensión y en la magnilocuencia. En esto coincide con Carducci, que a su vez subraya la «imperturbabilità [de Calderón] nel tirar giù cataloghi di metafore e similitudini» (Carducci, 1876: 178), en alargar los monólogos (179) y en acumular imágenes, colores y *cobetes*, provocando en el lector la pérdida de la forma del objeto (189-190).

Debemos pues preguntarnos a qué muestras del estilo calderoniano tuvieron acceso los dos italianos porque tanto Carducci como Martini leen las traducciones de Monti que transforman en prosa italiana decimonónica los versos polimétricos auriseculares y adaptan los brillantes recursos retóricos y poéticos, lo que limita el alcance de sus críticas estilísticas.

Martini, por un lado, cita ampliamente la escena de las quejas de Álvaro tras la muerte de Clara en *Amar después de la muerte* (Martini, 1895: 107-108) y añade otros ejemplos de lenguaje, furioso o bien amoroso, sacados de la misma obra y remite a otras como *El mayor monstruo*, *El príncipe constante* y *A secreto agravio*; Carducci, por su parte, se limita a *La vida es sueño* y retoma el comentario de Wilhelm Schlegel sobre el estilo, que el italiano considera un vicio (Carducci, 1876: 191) y el alemán: «puro ed elevato, vero colorito del dramma romantico» (192).

Carducci, por otro, que se ciñe a *La vida es sueño* y a como la vio representada, al comentar la construcción de la intriga y de los personajes define la obra como comedia heroica o novela dramática con intrigas que se superponen (186), resume de modo pormenorizado la trama principal, protagonizada por el príncipe de Polonia, que juzga sencilla y austera y censura la secundaria, la de Rosaura, al considerarla una trampa que desvía la atención (193) y perjudica las relaciones entre los demás personajes y Segismundo, este, para él, parece moverse en el vacío, entre figuras de madera (190) inmóviles

y muertas, que están ocupadas en solucionar el caso de la dama que necesita vengar su honra perdida (192).

La parte más conocida de la reseña de Carducci es la descripción de las tres fases del enredo, de acuerdo con la división en tres jornadas. Según el poeta italiano en la primera (la etapa de la ira impotente del prisionero) no habría drama y en la tercera (el estadio de la transformación del héroe) Segismundo sería un Hamlet abortado, lo único que era capaz de crear el poeta de la Inquisición (188-190). En cambio la fase intermedia, la del desahogo del hombre de la naturaleza, salvaje, apasionado, es buena muestra del dramaturgo que Calderón habría podido ser si hubiera nacido en otro país y en otra época (190). En opinión de Carducci solo faltan aquí las trabas más refinadas, típicas de la civilización, como los obstáculos religiosos, con todo el protagonista se eleva sobre la norma del caballero teatral aurisecular, derribando la sociedad «coll'impeto della natura e colla passione del male dalla società stessa prodotto» (191). Además, alaba el soliloquio final de la jornada segunda, ejemplo de poesía pura y bella, que se cita íntegramente en la traducción de Monti (193-194).

Sin embargo, en la conclusión, vuelve a aparecer el Carducci anti-español y anti-católico para quien el sentimiento de la vanidad del mundo evocado por Segismundo en su monólogo sería una forma de consuelo para un pueblo que ya estaba moribundo y vivía como si la vida fuese una representación teatral. El italiano se aleja otra vez, y definitivamente, del texto calderoniano para centrarse en el contexto religioso, en el «cattolicesimo insidioso e freddo de' gesuiti, più micidiale ancora che quel violento e sanguinario de' domenicani, [che] aveva fatto il vuoto intorno alla Spagna» (194).

Por lo que podemos afirmar que tampoco las notas críticas más estrictamente textuales, dramáticas y estilísticas de Carducci y de Martini consiguen liberarse de prejuicios, en su mayoría ideológicos, a los que se añade un filtro clasicista, operante cuando se considera: caótica la intriga, demasiado recargada la forma, y largos y aburridos algunos monólogos.

Mientras tanto se desarrollan otras líneas de análisis, hijas de un nuevo acercamiento a la literatura española y de la reforma universitaria de 1873, que creó las cátedras de historia comparada y de literaturas neolatinas o románicas. Arturo Graf —profesor de literatura que obtuvo la primera cátedra de comparatista en la Universidad de Turín— propuso una perspectiva de lectura de *La vida es sueño* que superaba los límites interpretativos de Carducci y de Martini. Graf consideraba perfecta la construcción gradual del drama y del personaje de Segismundo que se forjan ante los espectadores en la escena (Graf, 1878: 38-40), a medida que surge y se desarrolla: la lucha entre las dos naturalezas del protagonista (12), animal y humana; el orgullo transformado en soberbia así como otra forma de orgullo que le empuja a la perfección; el deseo de posesión y venganza; la sensibilidad hacia lo bello y lo justo y la emersión de la noción de lo divino a partir del desengaño. Asimismo, profundiza en el nudo filosófico del drama o bien el contraste entre destino y voluntad, insertando en nota una larga digresión sobre las creencias astrológicas de la edad áurea (5-8).

Si la postura de Carducci y de Martini es más clasicista e incluye la negación de todo valor metafísico, la de Graf retoma del Romanticismo la penetración en el espíritu de la obra, sin olvidar el género y el contexto, en que es evidente su enfoque positivista en lo referente a las fuentes, al dedicar un amplio espacio a las narraciones orientales, a los motivos del durmiente despertado y a la reclusión en contra de las amenazas del destino (9-10, 16) estableciendo un parangón entre Segismundo y Edipo, Prometeo y el Innominado de Manzoni (3-4, 14, 27-28). Es precisamente con motivo de la relación entre *La vida es sueño* y la tragedia griega que, en opinión de Meregalli (1963:12-13), parece establecerse un diálogo indirecto entre Carducci, Graf y Martini, a partir de la segunda

edición de la reseña de Carducci, la de 1876. La comparación del Segismundo cautivo de la primera jornada con Prometeo y con Filoctetes, desarrollada por Carducci (1876: 188), defiende la inalcanzable magnitud de Esquilo y de Sófocles. Graf (1878: 3-5) analiza el nexo entre los héroes griegos y Segismundo y considera que si el *Edipo* de Sófocles es el mejor drama fatal antiguo, *La vida es sueño* es el mejor entre los modernos, con la diferencia que el hado pagano se sustituye con la idea cristiana de la predisposición; Martini (1896: 105) retoma a Graf, sin nombrarle, cuando afirma que hay dramas calderonianos relacionados con los antiguos, por ejemplo con el *Edipo* de Sófocles, en el que el sino sustituye a la providencia.

En realidad el análisis de Graf está más trabado y toma como punto de partida la idea de que tanto la de Edipo como la de Segismundo son tragedias humanas que la intuición del absoluto convierte en solemnes y sagradas; en el primer caso, porque el protagonista, instrumento del hado, se redime y se eleva y, en el segundo, por la rebelión del personaje a su destino ya que Segismundo no es puro e inocente como Edipo —y lo demuestra en cuanto tiene poder— y rompe el curso predefinido de los acontecimientos venciendo a la suerte.

El concepto de fatalidad de la antigüedad pagana, necesidad ineluctable y externa al hombre, que lo utiliza como medio, se transforma en la visión cristiana en otra noción, arraigada en el pecado original, en la cuestión del libre albedrío, y también en la cooperación humana, ya que el destino cristiano influye en el hombre y le deja la opción de las buenas obras (Graf, 1878: 3-5, 26). El experimento de Basilio, que se pregunta si el sabio puede dominar las estrellas (8), y las oscilaciones entre la victoria del destino y la de la voluntad de Segismundo generan el drama, cuya marcha demuestra que las estrellas solo predisponen el albedrío y no lo fuerzan (15). Asimismo se establece una relación entre la rebelión a la suerte y la conciencia de su condición por parte de Segismundo, que inicia tanto la transformación como la victoria del protagonista, sin escisiones interiores ni cambios morales comparables con los del Innominado, en cuya alma, de repente, se genera una idea ética tras escuchar la historia de Lucía (27).

Graf dedica al estilo una amplia nota (38-40), en la que no alaba el lenguaje calderoniano porque a la austeridad y perfecta estructura de la trama no le corresponde una forma de expresión adecuada, sino rara, excéntrica e inoportuna, hecha de vuelos, destellos y reverberos. Sin embargo, hay que subrayar que cita fragmentos textuales en español, lo que otorga a su opinión mayor significado y otro alcance con respecto a las de Carducci y de Martini.

Al comentar negativamente el estilo, Graf no escoge fragmentos del príncipe ni del rey, sino cita parlamentos de Clotaldo y Rosaura, concretamente las amenazas de Clotaldo a Rosaura —disfrazada de hombre— a la que sorprende en la torre, en la primera jornada; mientras que en la segunda le dirige unas palabras cuando se entera de que es su hijo —si bien ignora que es una hija—; y la reivindicación de Rosaura en contra de Clotaldo, siempre de la segunda jornada. No faltan las citas a los consabidos monólogos (11 y 26-27) a las que se añaden algunos fragmentos que refuerzan la violencia y la brutalidad de Segismundo (13, 19-20, 22, 25), su transformación (31-33, 35-37), y las meditaciones de Basilio (15).

Graf también transcribe las palabras del príncipe a Estrella la primera vez que la ve, en la corte, cuando «come già alla vista di Rosaura [...], ringentilito improvvisamente, esprime con fiorito e concettoso discorso la sua ammirazione» (18). En este último caso Segismundo se expresa como un perfecto galán de comedia:

Aunque el parabién es bien
darme, del bien que conquisto,
de solo haberos hoy visto
os admito el parabién [...]
Estrella, que amanecer
podéis y dar alegría
al más luciente farol.
¿Qué dejáis que hacer al sol,
si os levantáis con el día?
Dadme a besar vuestra mano,
en cuya copa de nieve
el aura candores bebe (18).

Los mismos juegos conceptistas cancioneriles y petrarquistas del lenguaje del galán exacerban a Carducci, que cita a Monti:

Se alcuna cosa del mondo mi dovesse cagionare stupore, sarebbe la beltà della donna [...] per esser ella un piccolo cielo e comprendere in sé più bellezza che l'uomo, quanto è più il cielo che la terra; e massime se è quella che ammiro. [...] Donna, fèrmati e ascolta: non unire l'ocaso e l'orto: fuggendo al primo passo, e così unendo l'orto e l'ocaso, la luce e l'ombra, sarai senza dubbio sincope del giorno (Carducci, 1876: 191-192).

Y subraya, asimismo, que estas alabanzas de la mujer —en opinión de algunos críticos, lo más singular y profundo de Calderón— son invención antigua que el dramaturgo español no renueva y más bien corrompe con su estilo, usando siempre más palabras de lo necesario (191).

A pesar del juicio negativo sobre el estilo, que Graf comparte con Carducci y con Martini, habría que evidenciar que no se limita a describir y condenar los excesos retóricos del lenguaje, sino que los identifica con la forma mentis del hombre barroco. Para Graf (1878: 40) este estilo no es el fruto de un proyecto calderoniano o del respeto de los preceptos de una escuela, ni siquiera del deseo de satisfacer el gusto dominante de su época, sino que es el espejo de una interpretación de la realidad, en la que el artificio lingüístico llega a ser sustancia, es decir, el profesor acaba afirmando que existe un nexo entre la condición psicológica social barroca, la visión del mundo de la época y la traducción en palabras de la propensión a lo singular y raro, típica de la historia civil y política de la España del siglo XVII.

Rinaldo Froldi (1955: 84) acaba su excursión de la crítica calderoniana del siglo XIX afirmando que el Ochocientos italiano se aleja del dramaturgo por dos razones: la primera, «per il forte peso della nostra tradizione umanistico-classicizzante che naturalmente rifugge dalle dimensioni abnormi del teatro barocco» y, la segunda, «per il realismo un poco gretto della critica storico-positivistica non sostenuta da una adeguata conoscenza della storia e letteratura spagnola».

En nuestra opinión, si bien es verdad que Calderón tras las polémicas románticas es poco conocido en el debate cultural, no hemos de olvidar los intentos por acercarse desde una perspectiva que valora su producción dramática y, con ella, la esencia del teatro español aurisecular, prescindiendo de juicios ideológicos a favor o en contra del catolicismo o, dicho de otra manera, se empieza a hablar de literatura. Asimismo, también es cierto que el nexo entre el plan ideológico y el plan estilístico no responde, a veces, a una

asociación exacta entre el pensamiento y el juicio estético —asociación que suele esconder procesos muy complejos— y que dicho juicio sobre el teatro calderoniano depende del Calderón que se lee y se conoce, pero podemos afirmar que el análisis contrastivo de las lecturas de Carducci, Graf y Martini subraya novedades interpretativas que nacen del conocimiento del contexto y de la envidia del lenguaje del siglo XVII.

BIBLIOGRAFÍA

- CARDUCCI, Giosuè (1876), «Dopo una rappresentazione della commedia *La vida es sueño* del Calderón», en *Bozzetti critici e discorsi letterari*, Livorno, Vigo, pp. 177-194. <<http://www.bodleian.ox.ac.uk/dbooks>> (Oxford University).
- FROLDI, Rinaldo (1955), «Giudizi di Romantici italiani su Calderón», en G. Mancini, I. Pepe, R. Froldi, C. Samonà, *Calderón in Italia: studi e ricerche*, Pisa, Libreria Goliardica, pp. 65-84. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcs46n4>>.
- GRAF, Arturo (1878), «La vita è sogno, dramma di Pietro Calderón», en A. Graf, *Studi drammatici*, Torino, Loescher, pp. 3-40. <<http://www.omeka.unito.it/omeka/files/original/755b671d43e0ebbf768e4e8807f9182.pdf>>.
- MARTINI, Ferdinando (1895), «Nel secondo centenario di Calderón de la Barca», en *Al teatro*, Firenze, Bemporad e Figlio, pp. 101-112.
- MEREGALLI, Franco (1963), *Storia delle relazioni letterarie tra Italia e Spagna, Parte IV: dal 1859*, Venezia, Libreria Universitaria.
- MONTI, Pietro (1838), «Discorso sulla vita e sulle opere di Pietro Calderon della Barca», en *Amare dopo la morte, La devozione della croce, L'amore in Copacabana, commedie di Pietro Calderon della Barca, traduzione di Pietro Monti*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, pp. v-xxi.
- PROFETI, Maria Grazia (2002), «La recepción del teatro áureo en Italia», en M. G. Profeti (ed.), *Calderón en Italia. La Biblioteca Marucelliana di Firenze*, Firenze, Alinea, pp. 11-34.
- PROFETI, Maria Grazia (2011), «'Secentismo e spagnolismo': le antinomie di Croce», en M. G. Profeti y D. Pini (eds.), *Leyendas negras e leggende auree*, Firenze, Alinea, pp. 479-492.
- SAMONÀ, Carmelo (1960), *Calderón nella critica italiana*, Milano, Feltrinelli (luego en *Ippogrifo violento*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 221-260).
- ROGAI, Silvia (2011), «Se vuoi vedere di che sia capace un popolo moderno [...] si studii il teatro spagnolo», en M. G. Profeti y D. Pini (eds.), *Leyendas negras e leggende auree*, Firenze, Alinea, pp. 315-326.
- ROGAI, Silvia (2013), «"Tradurre a capello". Una traduzione ottocentesca di *Entre bobos anda el juego*», *Orillas*, nº 2, pp. 1-21. <http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_2/13Rogai_anclas.pdf>.