



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 21 (2015)

APORTACIONES DE ADOLFO DE CASTRO A LOS FASTOS CALDERONIANOS DE 1881

Sara LUENGO CUERVO
(Universidad de Cádiz)

Recibido: 31-01-2015 / Revisado: 21-06-2015

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

RESUMEN: A partir de las reivindicaciones de Calderón por parte de la élite conservadora, a principios del siglo XIX, el poeta pasará a representar la idea de la España imperial, del catolicismo contra-reformista, y de aquellas cualidades, como el honor o la honra, que definirían lo «auténtico hispano» como representante de una «edad de oro» pre-borbónica a la que se aspirar o volver, constituyendo así un tópico reincidente que será exaltado en diferentes momentos del siglo. El propósito de este trabajo es analizar la participación de Adolfo de Castro en los actos calderonianos el año de 1881 con motivo del segundo centenario de su muerte.

PALABRAS CLAVE: Romanticismo, historicismo, Calderón de la Barca, Adolfo de Castro, ideología.

ADOLFO DE CASTRO'S CONTRIBUTION TO THE BICENTENARY OF CALDERÓN DE LA BARCA IN 1881

ABSTRACT: After the vindications of Calderón de la Barca on behalf of the conservative elite, in the early nineteenth century the poet would become the stereotype representative of imperial Spain, the counter-reformist catholicism, as qualities of honor or virtue, and thus defining the authentic Hispanic feeling as representation of a «pre-borbon golden age» which should be aspired or return, a topic which would repeat in different moments of the century. The intention of this work is to analyse the participation of Adolfo de Castro as a member of this intellectually conservative group, in the acts of tribute paid to the illustrious author in 1881, on the occasion of the second centenary of his death.

KEYWORDS: Romanticism, Historicism, Calderón de la Barca, Adolfo de Castro, ideology.

Adolfo de Castro pasó gran parte de su vida inmerso en el estudio del Siglo de Oro español. No solo las grandes obras literarias pasaron delante de sus ojos, también centenares de crónicas, actas capitulares, relaciones y otros documentos que utilizó para realizar sendos estudios históricos de la época y de épocas anteriores. Por tanto se puede decir que su conocimiento del siglo XVII le venía tanto por la vía literaria, como por la histórica, y era profundo, exhaustivo y algo desordenado. Aunque para el trabajo que nos ocupa es necesario decir que no fue Calderón objeto prioritario de su atención —excepto en momentos puntuales—, los estudios acerca de la época de Cervantes y acerca del siglo XVII en general, le permitieron situar al objeto en su entorno con perspectiva y amplitud de miras.

Compartió generación, de una manera precoz, con escritores como Juan Eugenio de Hartzenbusch, Mesonero Romanos o Fernán Caballero. Una etiqueta francesa a esta tendencia, *le juste milieu*, describe a la perfección el talante moderado de sus componentes, que por otra parte puede ser justificado por la lógica de la alternancia a movimientos revolucionarios anteriores mucho más radicales. Siguiendo a Vallejo Márquez (1997), dentro del grupo «ecléctico», que no era activo desde el punto de vista político, se vio empujado por los acontecimientos a «tomar partido por alguna ideología ..., de este modo el eclecticismo se convirtió en la filosofía que apoyó al partido moderado, y más tarde al neocatolicismo, postura ideológica que será una realidad en los años sesenta» (62), y con la que Castro comulgó fervientemente, una vez apagada su *exaltación liberal*. Pero ¿qué influencia pudo tener, si es que la tuvo, la imagen de Calderón entendida —o fabricada— por los Böhl de Faber en Adolfo de Castro?

Para Romero Ferrer «la estimación de la literatura antigua española frente a la mentalidad ilustrada resultaba uno de los factores más determinantes del nuevo pensamiento literario» (2000: 184) en el ideario de Böhl de Faber. «El romancero, la épica medieval, el teatro de los Siglos de Oro —especialmente Calderón— y el *Quijote* de Miguel de Cervantes resultaban ser los pilares de una literatura nacional, autóctona y propia y de una tradición que debía mantenerse a toda costa en la nueva literatura». «Este fervor —sigue Romero— por la literatura antigua y todo lo que suponía desde un punto de vista ideológico y estético emparentan a Adolfo de Castro con Böhl de Faber», por tanto, si no de manera específica, en un sentido general la identificación de Calderón con los ideales conservadores se la debemos al matrimonio gaditano y a la eficacia de su labor, que supo transmitir esa imagen a las generaciones posteriores.

Aunque el desarrollo de iniciativas de restaurar al poeta desde la tendencia *ecléctica* planteó, más que la intencionalidad política o doctrinaria, un trabajo cercano a la divulgación editorial y a la edición, cuyos resultados se vieron reflejados en la edición de las obras completas del poeta a cargo de Juan Eugenio Hartzenbusch y otros. A estos trabajos no fue ajeno Adolfo de Castro (Vallejo Márquez, 1997: 62) que publicó en 1845, *Poesías de Don Pedro Calderón de la Barca con anotaciones y un discurso por apéndice sobre los plagios que de antiguas y novelas españolas cometió Le Sage, al escribir su Gil Blas de Santillana* (119), aunque su interés en aquellos años se orientaba más hacia los temas históricos y de creación propia —teatro—. A partir de la edición de *El buscapié* en 1848, trabajo que le aportó fama internacional y descrédito a partes iguales, orientó sus escritos hacia temas cervantinos, y filológicos en general. Y ya en los cincuenta, comenzó a desarrollar una intensa actividad política en el partido de O'Donnell, ostentando varios cargos en diferentes provincias andaluzas, sobre todo en el Ayuntamiento de Cádiz (Vallejo Márquez, 1993), hasta finales de los sesenta, cuando empezó a decaer su participación en la vida pública.

Con el paso de los años, fue creciendo a su alrededor una cierta mala fama, no solo debida a las acusaciones de falta de rigor, sino también a su tendencia creciente a

desarrollar agrias disputas con sus oponentes, como la controversia que mantuvo por causa de la naturaleza fraudulenta de *El buscapié*. Si en los años cuarenta y cincuenta desarrolló una actividad intensísima, tanto desde el punto de vista intelectual —publicó sus *Historia de los Judíos e Historia de los protestantes* y otros estudios—, como en el desarrollo de actividades políticas, el intento de hacerse un hueco en la vida académica de Madrid, no obtuvo el éxito esperado. A partir de la década de los sesenta y de forma paralela al cese de su actividad política fue perdiendo influencia en la vida cultural gaditana.

Su tendencia hacia el conservadurismo se acentuó así como su religiosidad, de ahí su actitud extrema en contra de las ideas krausistas que entraban en las academias gaditanas, y que propiciaron otro enconado enfrentamiento, esta vez contra quien las defendía, Romualdo Álvarez Espino (Vallejo Márquez, 1997: 99-104). Aunque no solo fueron ideológicas las razones de esta disputa, también estaban íntimamente relacionadas con su pérdida de estatus en la Academia de Ciencias y Letras, por culpa de otros, como Álvarez Espino, que ahora copaban los cargos. Y es en este ambiente y en esta situación en la que se encontraba Adolfo de Castro en las fechas del bicentenario.

Es entonces, con su carrera en declive, cuando contacta con Marcelino Menéndez y Pelayo, que tiene unos diecisiete años y fama de niño prodigio, y a partir de 1875 mantiene una relación intensa con él, sustentada en intereses comunes que se basan en su amor a la historia y la filología y el mutuo encono hacia las ideas krausistas. Su relación comienza con un conflicto personal del santanderino que implica a Castro. En 1874 el joven Menéndez y Pelayo arremete contra Manuel de la Revilla en la contestación a la crítica que este hace de la obra de Castro *Varias obras inéditas de Cervantes, sacadas de códices de la biblioteca Colombina, con nuevas ilustraciones sobre la vida del autor y el Quijote*, en una extensa diatriba que introduce en su propia crítica. Según le cuenta don Marcelino a su amigo Rubió, fue la «crítica ignorante y pedantesca que de los trabajos del Señor Castro había hecho Manuel de la Revilla», la excusa que utilizó para arremeter contra toda aquella *secta*.

El posicionamiento ideológico de Castro en esta época se escora hacia un conservadurismo más extremado que el de su juventud, en el que la cuestión religiosa tiene un peso específico importante —igual que Menéndez y Pelayo, ambos cercanos, en aquellos años, a los círculos *neocatólicos*—. Pero, como ya se ha visto, en ambos casos la militancia anti-krausista tiene otras motivaciones, relacionadas con la pérdida de prestigio y cargos para Castro y la ambición de los mismos en el caso de Menéndez y Pelayo.

A partir de estos hechos la amistad mutua da lugar a una correspondencia en la que el «erudito bibliófilo» surtirá de material y orientación al «precoz polígrafo». Adolfo de Castro cede a Menéndez y Pelayo la documentación que había acumulado para su *Historia de los protestantes en España*, por lo que durante los años de producción de *Los heterodoxos* la relación entre ambos será más estrecha, coincidiendo con los años anteriores y de la celebración del bicentenario calderoniano en 1881. Después de los fastos los contactos van espaciándose. En cualquier caso, Menéndez Pelayo seguirá reseñando sus obras, y sobre todo, lo tendrá como fuente, aunque lo cuestione.

Las celebraciones de 1881 en Madrid superan con mucho cualquier manifestación que en honor de Calderón se hubiera hecho anteriormente. Habían sido concebidas por el turno liberal con la idea de reivindicar la figura de Calderón como autor español por excelencia frente a su apropiación por parte de la crítica literaria extranjera (Durán y González Echevarría, 1976: 83), y aunque la administración política logra mantener durante esos días la apariencia de unidad y consenso alrededor de la figura del poeta, esta imagen de unidad no dura mucho. El soterrado sentimiento de propiedad sobre el escritor por las facciones ideológicas opuestas mantiene las diferencias. Unos, intentando

popularizar al autor con celebraciones callejeras, cabalgatas, y máscaras —«ritos paganos», como los calificaría después Menéndez y Pelayo—, otros, convirtiéndole en el valiente de la raza, el defensor de la fe católica y de la especificidad hispana. Se podría afirmar que el exceso fue fruto de esta contienda.

En Cádiz hubo celebraciones los días 23, 24 y 25 de mayo, organizadas por las academias y por la administración municipal. Según cuenta la *Guía de Cádiz* (1881: 113-127) el 23 de mayo, hubo velada literario musical en el Círculo Literario, con asistencia de Álvarez Espino y otros académicos. El día 24 se celebró el certamen de la Academia de Ciencias y Letras, con entrega de premios, que consistieron en medalla de plata, 2.000 reales y tirada de 3.000 ejemplares.

Castro participa en el lado de las fuerzas vivas, ayudando a organizar unos fastos religiosos que recuerdan mucho a los que él mismo había organizado en 1872 para rendir homenaje a Cervantes. A tal fin se celebran misas, honras solemnes y paradas militares en la Iglesia de Santiago. También el día 24 la Asociación de Escritores y Artistas, con Castro en la comisión, organiza por la noche, en el Gran Teatro, una representación de *La vida es sueño* que es interpretada por un grupo de aficionados. Días después acude a Madrid para recoger el premio de la Academia de Ciencias Políticas y Morales.

Además de celebraciones y cabalgatas, las academias convocan multitud de certámenes para el evento, cuyo fruto es un buen número de ensayos de los cuales da noticia Romero Tobar (1981: 107), a la vez que lamenta el escaso avance en la producción de un tipo de crítica más específica y detallada, aquella a la que se refería el discurso de Canalejas en la RAE, en 1879: «La crítica calderoniana comienza, y es fácil predecir... que aspectos aun no sospechados, conceptos y relaciones que el gusto de la edad presente no ha visto en las comedias de Calderón, saldrán a la luz pasmando a las generaciones venideras». Evidentemente esto no ocurrió en 1881, como tampoco se vio reflejado el aniversario en la cartelera teatral, salvo en escasas representaciones, muchas de ellas interpretadas por aficionados, como lo fue la de Cádiz. Entre los trabajos aludidos aparece uno de los dos que aportó Adolfo de Castro: *Una joya desconocida de Calderón, La adúltera penitente*, opúsculo que repartió entre sus amigos. La otra obra es el *Discurso acerca de las costumbres públicas y privadas de los españoles en el siglo XVII fundado en el estudio de las comedias de Calderón*, que presentó a concurso para la Academia de Ciencias Políticas y Morales.

Esta Academia otorgó sendos premios a los dos únicos participantes en un acto que se celebró el 29 de mayo. Castro se llevó el primer premio y Carlos Soler de Arqués el accésit. Los galardones fueron entregados por el marqués de Molins, con un discurso en el que rememoraba otro homenaje, más modesto, a Calderón, el de 1841 con motivo del traslado de los restos del poeta, comparándolo irónicamente con los fastos monumentales que habían tenido lugar días antes. El tono que se percibe a través de algunos fragmentos de la memoria de Soler de Arqués (1881), puede ayudar a imaginar el ambiente del evento, y a percibir la esencia del tópico construido por los conservadores:

El discurso de Molins, a pesar de estar en la misma línea estética rancia del conservadurismo, marca una cierta distancia ideológica hacia el radicalismo de Soler de Arqués:

Aunque el Sr. Soler se coloca en puntos de vista harto diferentes de los nuestros, y por tanto más exclusivos y absolutos, no podemos censurarle; antes bien comprendemos esta resolución tratándose de juzgar aquella sociedad y aquella literatura. Risa, por el contrario, nos dan esas gentes que creen conocer á Cervantes y á Calderón, y aun presumen elogiarlos, pintándolos como *esprits forts, libre penseadores* de nuestra época (Roca de Togores, 1881: 27).

En comparación con el discurso de Soler de Arqués y pese al marco de recepción, la memoria de Adolfo de Castro no es tendenciosa, sino que, al margen de su farragosidad formal, muestra un profundo conocimiento de la literatura y de la época, tal como aparece en la reseña que Menéndez y Pelayo publicó:

Entre la muchedumbre de libros y papeles que abortó el pasado centenario de Calderón ¡cuán pocos hay dignos de recuerdo honroso! ¡Cuán cierto es que el entusiasmo oficial y estrepitoso apaga los bríos, y fatiga y entorpece el entendimiento de los que tienen más voluntad de admirar!

Yo no quiero juzgar del estado de nuestras letras por las publicaciones de estos días. Apenas un libro de crítica, ni una edición medio correcta, sólo panegíricos, tan vacíos de doctrina como de forma. ¡Y entre tanto, una porción considerable de los Autos de Calderón siguen durmiendo inéditos! Sólo en España sabemos honrar así a nuestros poetas nacionales.

Algo, sin embargo, puede salvarse de esta condenación general. Desde luego merece aplauso el *Discurso sobre las costumbres españolas* en tiempo de Calderón, escrito por el docto gaditano don Adolfo de Castro, y premiado por la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas. No brilla ciertamente este trabajo por el método; hay sobre todo en la introducción y en los primeros capítulos algunas especies inconexas, a que la rica erudición del autor le lleva sin sentir, alejándole del principal asunto. Pero bien compensado está semejante lunar con la riqueza de noticias peregrinas, e interesantes que el autor recoge acerca de juegos, espectáculos, trajes, usos sociales, organizaciones de la familia, y hasta bandolerismo en el siglo XVII. Obra en suma de uno de los más diligentes investigadores de cosas españolas, y de los que más libros y papeles raros han llegado a ver, en su larga carrera de bibliófilo (1881: 160).

EL *DISCURSO ACERCA DE LAS COSTUMBRES PÚBLICAS Y PRIVADAS DE LOS ESPAÑOLES EN EL SIGLO XVII*, FUNDADO EN EL ESTUDIO DE LAS COMEDIAS DE CALDERÓN

El estudio de Castro está basado, además de en la obra del poeta, en textos relativos a Calderón encontrados en la Biblioteca Colombina, en crónicas antiguas como los anales de Jorquera y en estudios propios anteriores, muchos de ellos publicados en prensa, como la *Relación entre las costumbres y los escritos de Lope de Vega, o Fiesta de toros en el siglo XVII*.

El *Discurso*... está organizado en veintinueve capítulos y una introducción. La introducción presenta dos elementos: una relación de hechos contemporáneos a Calderón y a continuación, la descripción de sendas representaciones barrocas sugeridas por cuadros del *Veronés*: banquete y triunfos como un marco propuesto para lo que sigue, como si el autor quisiera fusionar sus facetas de historiador, filólogo y escritor en un cuadro costumbrista:

Ver su teatro, es ver las costumbres de su siglo. Pueden compararse con el efecto que ocasiona una pintura de Pablo Veronés, comparación nunca mejor aplicada que en el escrito presente, una de las pinturas que representa aquellos suntuosísimos banquetes, retratos fieles de la animación de la vida, variedad de aspecto en los convidados. Ya la expresión de la candidez del alma en la hermosura de una mujer, ya del indiferentismo, ya de la liviandad; en éste el semblante de la tranquila conciencia, en el otro de sensualismo, en el de más allá la glotonería, en esotro la envidia y el hastío, en el anfitrión el espíritu de vanidad satisfecho en su opulencia. Cuanto

el capricho puede pedir, todo se ve representado: vasos de plata y oro, manjares exquisitos, pajes vestidos galanamente y de dorados cabellos, músicos que tocan variedad de instrumentos; otros que entonan canciones para desterrar la melancolía, si en aquel sitio puede tener entrada. Por entre columnas de mármoles espléndidos se divisan unos floridos jardines y un cielo tan alegre como el festín; un mendigo impetra, desde luego importunamente al parecer, una limosna, como en recuerdo de las alternativas é injusticias de la suerte, y uno ó dos ó tres perros aguardan cuidadosos y con no disimulada impaciencia la presa que les arroja la hartura de los convidados (Castro, 1881a: 16-17).

A continuación, la presentación de los contenidos se sucede de manera similar a este barroco conglomerado de imágenes, sin que pueda afirmarse si hay intencionalidad alguna en ello. Aunque el planteamiento parte de presentar determinados elementos que conforman las costumbres de la sociedad barroca española e ilustrarlos con ejemplos tomados de las obras de Calderón, esta idea se amplía o complementa con ejemplos de otros autores o información sobre la época, quedando desdibujado el autor por momentos. En otras ocasiones el foco se desplaza de las costumbres sociales a la propia producción calderoniana y a un estilo más cercano a la crítica literaria.

El orden viene dado por el grado de exposición social, de lo más público a lo más privado: desde una fiesta cortesana de rejonos en la Plaza Mayor de Madrid, hasta el concepto de la «honra» como esencia de la intimidad personal. La figura del rey, como paradigma de lo público, es presentada a partir de glosas de Calderón, rememorando la estatua ecuestre y el retrato de Velázquez (Castro, 1881a: 22). Esta imagen «formal» se va aderezando a lo largo del *Discurso...* con otros relatos que también incluyen a la corte, como el que habla sobre su afición al teatro, y su desinterés por la guerra (44); la anécdota del duque de Osuna, que alquiló todos los palcos de un famoso corral de Madrid y los llenó de prostitutas, con alguna de las cuales se paseó después por Madrid, con el susodicho escándalo; o, entrando en el mundo de la vida licenciosa de la farándula, la relación del rey con *La Calderona*, actriz que fue la madre de Don Juan de Austria, situación que Castro ve reflejada en *Las fortunas de Andrómeda y Perseo* (48). Todos estos ejemplos, posiblemente más escandalosos para la mentalidad decimonónica que para su propio tiempo, demuestran que no era intención de Adolfo de Castro maquillar ni las costumbres ni los personajes, sino presentarlos con la naturalidad que da el conocimiento de la época.

Son interesantes los capítulos en los que habla sobre el teatro desde aspectos técnicos y desde la visión barroca de los mismos, por ejemplo acerca de determinados elementos de la escenografía, como la utilización de escenarios ocasionales en espacios naturales, o de cómo eran los corrales de comedias, dónde se ubicaba cada grupo social, o cómo se organizaba la venta de palcos. En otro orden de cosas, sobre los problemas de copias fraudulentas y plagios y ausencia de regulación de los derechos de autor. Además hay unas concisas reflexiones acerca de cómo se utilizaba la música en las obras de teatro y de cómo aparecían representados los bailes, fiestas de carnaval, etc. en las mismas. El hecho de plantear la obra teatral desde todos sus elementos aparte del puramente textual muestra una visión global no muy extendida en el momento, y ayuda a completar la percepción del teatro calderoniano y sus motivaciones.

Por otra parte, Castro muestra cómo la ruptura del canon clásico en el teatro barroco era motivo de ironía por parte de los propios autores, que eran conscientes de «defectos» como la falta de respeto a las unidades clásicas o la falta de realismo a la hora de utilizar asuntos inverosímiles, y los celebraban con chanzas (Castro, 1881a: 36). El crítico parece prescindir del canon dieciochesco a la hora de valorar o describir el teatro barroco desde

una perspectiva más amplia que la de sus contemporáneos, identificada con la época, y avanzada a su tiempo, al mirar sin prejuicios la ruptura de normas.

Además de su visión acerca de los diversos elementos que conforman el hecho teatral, Adolfo de Castro aborda de manera concreta los géneros específicamente relacionados con Calderón, como son las comedias mitológicas o *zarzuelas*, y los autos sacramentales.

Sobre estos últimos, lejos de la perspectiva ultra-católica que era dominante entre sus colegas conservadores, alude al pasado medieval de los *autos a lo divino*, destacando la idea pedagógica de los mismos sobre la idea de especulación filosófica. Es este sentido, el de lo popular, el de las representaciones populares, el que busca ilustrar, utilizando crónicas de la época, que describen estas representaciones, algunas bastante jocosas (57).

Concretando en los autos calderonianos, alude a la viveza que el autor aporta a este género al introducir personajes y situaciones que contrastan con la solemnidad de la pieza a la vez que propician la cercanía del público, también a través de escenografías espectaculares.

No por la gravedad del asunto dejábase de introducir una figura alegórica de chiste en los autos, fuesen ó no sacramentales. Calderón, que hasta en lo festivo era tan sentencioso algunas veces, puso por contraste esas mismas figuras con el fin de utilizar sus voces de alegría entre la profundidad de los conceptos, para que con mayor agrado fuesen todos oídos por el pueblo (59).

Se puede comparar esta percepción con el parecer de Soler de Arqués:

El sentimiento religioso que respira Calderón, es verdaderamente el primer sentimiento de su época. La religión de nuestro poeta es la de nuestros padres: el Catolicismo de Roma y de los Concilios, con todas sus fórmulas, todos sus ritos, sacramentos y misterios; la fe ciega y la autoridad indiscutible en el dogma. Se acusa á Calderón de intransigente, y se hace mal. Las fronteras de España no dieron por entonces paso á la controversia ni á las emancipaciones del espíritu que el Protestantismo en otras partes suscitaba: nuestras puertas permanecieron herméticamente cerradas á la rebeldía de Lutero, gracias á esos actos inquisitoriales que Calderón defendía, y que no eran exclusivos de una religión ni de un pueblo, por más que el Catolicismo resulte, no con mucha justicia, el principal acusado. Supersticioso se le llama, sin advertir que no fue nunca superstición el entusiasmo de una alma ferviente y convencida (1881: 10).

Presenta por tanto una imagen del autor alejada de esa idea de severidad que otros transmitían, buscando expresar, sin quitar su contenido y simbolismo cristiano, el sentido de estas obras en su contexto, al contrario de las orientaciones que perseguían justificar a través de estas piezas determinados planteamientos desde una perspectiva filosófica o teológica (Durán y Echevarría, 1976: 195).

Adolfo de Castro, sin entrar en digresiones teológicas, destaca la doble dimensión teatral, en la cual, el texto tiene varias posibles lecturas, teniendo en cuenta el hecho en sí de la representación, de la importancia de lo espectacular y lo popular en detrimento de la comprensión profunda del significado de un texto que muy posiblemente no se pudiera entender con claridad en una representación al aire libre. Lo que permite relacionar este género con la corriente italiana de los oratorios, de la que los autos calderonianos serían la rama española. Idea que por otra parte no concuerda con la reivindicación de españolismo absoluto de la obra calderoniana con la que se identificaba el conservadurismo, por

ejemplo, de Menéndez y Pelayo. De las conclusiones de Castro se puede extraer que, de manera opuesta o al menos diferente, aunque no intencionada, a los ideólogos del *neocatólicismo*, los autos de Calderón se inscriben más en la corriente internacional barroca que en la identidad de cuestiones teológicas con esencia hispana.

En este mismo sentido, el de la internacionalidad, plantea las representaciones de *zarzuela* —comedias mitológicas— que se crearon para la corte, siendo Calderón su autor más prolífico. La *zarzuela* sigue las características de la ópera italiana del xvii, aunque adaptándola al gusto español, en donde se plantean la idea de unir texto y música, la utilización de temas mitológicos desarrollando el concepto de «cantan los dioses, hablan los mortales», y el desarrollo de recursos escenográficos y, de nuevo, diseño de decorados espectaculares. También destaca la finalidad cortesana, en origen, de estas representaciones y amplía la explicación a un breve bosquejo histórico del género.

Castro expone la relación de Calderón con la zarzuela a partir de citas de textos que sitúan al poeta en el origen mismo del género, como en *El laurel de Apolo*, en donde explica cómo aparece la denominación por la transferencia de significado en la palabra:

La Zarzuela,
humilde, pobre alquería,
tan despoblada y desierta,
que no hay para mí día claro
si el Pardo no me lo presta.
De sus alimentos vivo;
pero tan rica y tan llena
de su favor, que merezco
tal vez en la breve esfera
de mis cotos ver la aurora,
de montes y valles reina (cit. por Castro, 1881a: 52).

O en *El golfo de las sirenas* donde cita el texto que Calderón utiliza para describir las peculiaridades del género:

no es comedia, sino sólo
una fábula pequeña,
en que, a imitación de Italia,
se canta y se representa (52).

En general, la visión de Castro acerca del género sorprendería a más de un musicólogo por lo actual de su perspectiva, de nuevo porque es capaz de situar la obra en su contexto y darle importancia a elementos que en su momento no eran tenidos en cuenta.

En el recorrido que hace Adolfo de Castro por el amplio crisol de los caracteres masculinos de Calderón, busca siempre la justificación real de los mismos, de tal manera que parecen confundirse con personas de carne y hueso. La utilización de crónicas y hechos «verídicos» pretende aportar, más que una coartada a los personajes de ficción, un indicio que justifique la relación entre ellos y la realidad. Aunque estas argumentaciones resultan extemporáneas en ocasiones, el conjunto resulta variado y complejo, en contraste a esa imagen de cartón-piedra que se quería transmitir, el estereotipo del perfecto caballero español, «defensor acérrimo de su mágica divisa dios, rey y dama, sabe los sacrificios á que le obliga la patria, la amistad, el pundonor y la galantería», como es presentado en el

Discurso de su colega académico el catedrático Carlos Soler Arqués (1881), quien defiende el tópico:

Bien se ha dicho que el español del siglo xvii es la más elevada expresión del carácter nacional. El espíritu de las leyendas castellanas de la Edad Media, el de los libros de caballería, no murió entre nosotros, a pesar del celeberrimo Quijote. El caballero de Calderón es más caballero que el de los grandes poetas de todas las naciones.

Las acciones de los personajes que el teatro de Calderón retrata, nacen del espíritu caballeresco de la época, y el espíritu caballeresco no es más, dígame lo que se quiera, que el celo del corazón y el entusiasmo del alma; celo y entusiasmo que, si producen á veces males, desarrollan en cambio prodigios al calor de ese templado y hermoso sol de España, cuya ausencia, en lejanos climas, nos produce terrible nostalgia. Acháquense los males á la exageración y los prodigios al sentimiento justamente comprendido.

Frente a esa etiqueta representante de lo que para entonces se quería transmitir como prototipo de lo español, la visión de Adolfo de Castro es más compleja y menos explícita por la profusión de datos, pero da profundidad a una visión plana como la anterior presentando la realidad de una sociedad decadente y variopinta.

La imagen del galán o caballero evoluciona y se diversifica a lo largo del siglo, lo cual se refleja en los personajes de Calderón y plantea una gradación tomando como punto de partida la época cervantina, entendida como una «edad dorada» de la que se parte para ir a peor: «del caballero andante ideal, al caballero ó hidalgo bravo ó guapo; del hidalgo ó caballero reputado por su esfuerzo y temeridades y hasta travesuras, al valentón de la baja sociedad con el orgullo de aparecer caballero, y de este valentón al rufián más degradado, que todavía, en medio de su degradación, tomaba en sus labios la palabra *caballería* para autorizar sus acciones más viles» (Castro, 1881a: 78). Toda esta variedad de personajes es avalada por crónicas de sucesos de la época y por obras de contemporáneos y del propio Calderón. *La devoción de la cruz*, es uno de los ejemplos que propone Castro, el «caballero bandido» Eusebio nos pone en antecedentes:

Y pues mis hados fieros
me traen á capitán de bandoleros,
llegarán mis delitos
a ser, como mis penas, infinitos (Castro, 1881a: 78).

Otros tipos pueblan las comedias calderonianas, los *donjuanes* de las de capa y espada, donde «se ven con mucha frecuencia pependencias entre caballeros en la calle, y acudir alguaciles, que siempre salen descalabrados, ó mal heridos, ó en huida, quedando todo ello impune y sin que esos mismos caballeros no obedezcan la voz de la justicia cuando les intima que cesen en la pelea y hagan entrega de las espadas y dagas» (89).

Finalmente, «en medio de toda esta galantería se conservaba una raza de caballeros muy linajudos a lo antiguo, echando de menos el tiempo pasado como de verdadera y no imitada gloria, y abominando del presente por creer que toda la nobleza y dignidad española estaba perdida» (92), era la del antiguo castellano y sus genuinas atribuciones, que podían personificarse no solo entre la nobleza, sino en cualquier capa social, como en el Pedro Castro del *Alcalde de Zalamea*. En contraste, otro personaje tipo, el gracioso, del

que Castro destaca por servir de contrapeso para aligerar la acción dramática, incluso en las obras de temas más serios, como los autos.

La caracterización de las mujeres sirve a Castro para cuestionar otro estereotipo de la mentalidad decimonónica, el de la severidad de las costumbres femeninas, aunque lo hace desde la estrechez de esa mentalidad:

Los que han escrito de las costumbres galantes del siglo xvii, han querido hacerlas más severas de lo que ciertamente fueron. D. Antonio Campmani, en el prólogo de su diccionario francés y español, negaba que en lo antiguo hubiese existido la coquetería en las damas de nuestra nación. Creía que este defecto se había adquirido con el trato extranjero.

La anécdota, muy celebrada por el Marqués de Molins en el discurso de la academia, fue ilustrada con el siguiente ejemplo:

¿Qué es sino una coqueta lo que describe Calderón de la Barca en aquella dama de *Mañanas de Abril y Mayo*, cuando dice:

[...] Pensarás que me he enojado,
Inés, por haberme dicho
su capricho y mi capricho;
y antes gran gusto me has dado,
porque no hay para mí cosa
como hombres de extraños modos,
y que al fin me tengan todos
por vana y por caprichosa.
¡Qué! ¿quisieras que estuviera
muy firme yo y muy constante,
sujeta sólo á un amante
que mil desaires me hiciera
porque se viera querido? (Castro, 1881a: 120-121).

En general la coquetería es asociada al mundo de la farándula, a las actrices, y aunque la palabra no existiera entre el léxico español del xvii, existían, como prueba Castro otras denominaciones para tal forma de actuar. La relación entre hombres y mujeres fuera del teatro la asocia más al concepto «galantería», como una serie de reglas de conducta no escritas que rigen la relación.

Al margen del regocijo de los lugares comunes, presenta otra serie de tipos femeninos que aparecen en la comedias calderonianas de capa y espada, como el de la mujer disfrazada de hombre, obligada por la necesidad de desenvolverse en un mundo de hombres para mantener a salvo las prerrogativas de su feminidad —honor, virginidad, familia...—. Castro presenta varios ejemplos como Rosaura de *La vida es sueño*. La relación se completa con el tipo femenino que surge de los ataques a la honra: la adúltera, víctima de violación, sospechosa de adulterio, castigada de diferentes maneras y que debe hacer penitencia para purgar sus pecados.

El *Discurso...*, después de reflexionar acerca de otros muchos aspectos cotidianos y variopintos de la vida en el siglo xvii como la tertulia —conversación—, el juego —el juego del hombre— el trato y las fórmulas de cortesía, las supersticiones —la astrología y su percepción decimonónica—, las apariciones y los milagros y su representación en la

tablas, termina con el aspecto a tratar que considera más íntimo: la peculiar visión del concepto «honra» y la percepción hispana del mismo, en el sentido de que es más nociva la exposición al conocimiento público del agravio, que el dolor que en sí produce.

Castro se prodiga en este capítulo, cuyo tema ha tratado ya en Cervantes. Busca alguna justificación lógica al tratamiento calderoniano del tema, sin los aspavientos de sus contemporáneos, que se escandalizan porque consideran cruel la forma de abordar el tema por parte del autor. Menéndez Pelayo se pregunta si ¿es posible «acusar de inmoralidad al teatro de Calderón por... ese modo de mirar el problema social del adulterio o la sospecha de la honra ofendida y el furor de los celos?» (Menéndez y Pelayo, «Dramas trágicos», en Durán y González Echevarría, 1976: 130).

Acudiendo a los *Anales* de Jorquera, a la legislación de la época y a algunos romances enlaza una serie de sucesos con los asuntos que Calderón utiliza en obras como *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonor*, *A secreto agravio secreta venganza* o *El mayor monstruo los celos* o *el Tetrarca de Jerusalén*. La honra y los celos son dos facetas de un mismo concepto, por lo que se obligan. Son además patrimonio masculino, siendo la mujer la depositaria y víctima de ambas atribuciones, por lo que está expuesta, debido al desamparo legal, a la voluntad del marido que tiene potestad para actuar incluso en caso de sospecha. Castro acude en defensa del poeta como testigo de su tiempo, considera que el hecho de ser sacerdote lo distancia de las atrocidades que narra:

Más de una vez se ha acusado á Calderón por los desenlaces sangrientos de los dramas en que ha pintado adulterios, ó conatos de adulterios, alegándose que esa manera de pensar era suya y no de su siglo. No consideraron seguramente los críticos que, para invención caprichosa, era muy impropio de un cantor del Catolicismo y de un sacerdote (1881a: 154).

Y es precisamente esta característica, la que define a Calderón como pintor de los caracteres de su época la que a juicio de Castro distingue a sus personajes del «personaje» de Shakespeare al que indefectiblemente acuden todos los críticos de la época:

El *Otelo* de Shakespeare será la creación admirable del poderío de los celos en un bárbaro venido á nuestra sociedad. Los personajes de Calderón son trasladados de las ideas dominantes que sobre los celos tenían los españoles de su siglo. Por tanto, el carácter que desarrolló el poeta inglés viene á reducirse á una excepción: los del sacerdote español son realidades embellecidas por su gran talento (152).

Los motivos honra, honor y adulterio son exhaustivamente analizados, desde multitud de ángulos y a través de las obras de muchos autores —Lope, Cervantes y otros— que contrastan o coinciden con los criterios calderonianos, y que a la postre definen el carácter español según Castro, que elige los versos de *El mayor monstruo los celos* para ilustrar este sentimiento:

que es armiño la hermosura,
que siempre a riesgo se guarda
si no se defiende muere,
si se defiende se mancha (Castro, 1881a: 163).

O en relación a la actitud de las mujeres, la de Marien:

Mi esposo es mi esposo, y cuando
me mate algún error suyo,
no me matará mi error,
y lo será si de él huyo (163).

Hasta qué punto Castro se identifica con los versos de Calderón es algo que no concierne a este trabajo, aunque queda claro que el tema le interesa. En cualquier caso busca matizar lo extremado del asunto acudiendo a épocas más tolerantes y cristianas de la mano de su querido Cervantes.

Como conclusión una extraña reflexión que parece conectar la idea del transcurso de la vida y el del siglo de Calderón, citando *No hay fortuna sin Dios*:

Aquella copa florida
que hizo sombra á tantos mayos,
aquel verdor, cuyos rayos
llama fueron encendida,
ya sin luz y ya sin vida
nos asusta y nos asombra
inútil sombra se nombra.
¿Y hay mortal que cuando ama,
ni se caliente á esta llama,
ni se duerma á aquella sombra? (168).

La falta de entusiasmo y la visión pesimista con que Castro termina este estudio demuestra que no obedece a ninguna consigna ni intenta hacer propaganda. Independientemente de sus afinidades ideológicas, es honesto porque no pretende manipular la información que ofrece, y porque mantiene una continuidad con planteamientos suyos antiguos. Ofrece una visión global con gran cantidad de datos que permite contextualizar, ilustrar, crear una imagen de conjunto en el lector, y en ese sentido presenta una orientación más cercana a la actual, de múltiples facetas a reconstruir.

Por eso no elude información, como la internacionalidad de algunos géneros, o la crueldad de algunos personajes o tramas; no intenta negar elementos que puedan considerarse poco convenientes para la imagen del autor o de su tiempo: ni la corona es ejemplar, ni los caballeros honorables, ni las mujeres virtuosas. Pero no cuestiona la calidad de la obra de Calderón, lo que pone en duda es la «perfección» de la época de la que el autor es testigo.

UNA JOYA DESCONOCIDA DE CALDERÓN, *LA ADÚLTERA PENITENTE*

En contraste con el *Discurso...*, *Una joya desconocida de Calderón, La adúltera penitente*, es una obra de pequeñas dimensiones cuyo texto persigue un único objetivo, que es el de demostrar la participación de Calderón en la escritura de la comedia *La adúltera penitente*, atribuida a Cáncer, Moreto y Matos Fragoso. El prólogo a la primera edición ilustra las circunstancias de la creación del opúsculo, que apuntan a que Castro esperaba poder participar con él en algún certamen:

Si se hubiera cumplido... el deseo de algunas de las personas que en Cádiz forman parte de la asociación de escritores y artistas de promover certámenes literarios sobre algunos temas ilustratorios de la vida de Calderón de la Barca, al par

que se celebraban fiestas solemnes a su memoria, como dignamente se celebran, puede que esta obra hubiera estado destinada a participar en ellos. Mas la premura del tiempo ha impedido la realización de aquel pensamiento (Castro, 1881b: nota a la primera edición).

No fue así en todos los círculos: la Academia de Ciencias y Letras —en la que Castro era persona *non grata*— convocó varios premios para la conmemoración. Paradójicamente, aquel al que podría haber optado llevaba por nombre «Romualdo Álvarez Espino».

Ante la imposibilidad de presentar la obra a concurso, el propio Castro manifestó su deseo de repartirla gratuitamente. Lo que hizo es repetir la misma estrategia editorial que ya había ensayado con otras obras —con *La última novela ejemplar de Cervantes...*—, de modo que buscó patrocinio para una primera tirada, la distribuyó entre amigos y personas más o menos cercanas, y posteriormente encargó una segunda edición para satisfacer la demanda que se había creado. Efectivamente, en la primera edición hay una nota de agradecimiento que nos permite conocer a los patrocinadores de la obra:

Distinguidos prelados, que honran con su amistad al autor, costean los gastos de esta edición, siendo los que con su afecto a la memoria de aquel sacerdote y poeta han prestado su concurso a un homenaje más de esta ciudad a Calderón de la Barca, el Ilustrísimo Sr. D. Jaime Catalá y Albosa, el Excmo. Sr. Dr. José María de Urquinaona, el Ilmo. Sr. Vicente Calvo Valero, y el Ilustrísimo Sr. Dr. Tomás de Costa y Fornaguera, dignísimos y preclaros Obispos de Cádiz, Barcelona, Santander y Lérida respectivamente y Capitulares estos tres últimos que fueron de la Santa Iglesia de la primera de las diócesis citadas.

Es de suponer que habiendo estado todos ellos ligados al obispado de Cádiz y habiendo ostentado Castro cargos en el Ayuntamiento durante años, aún mantuvieran el contacto y la amistad, más aún si se tiene en cuenta la religiosidad del crítico.

La adúltera penitente, Santa Teodora, es una comedia hagiográfica que narra la vida de Santa Teodora de Alejandría, en la cual la protagonista será víctima de todos los tópicos del género. Una mujer casada comete adulterio al ser violada por un antiguo amante —pretendiente— que vive obsesionado por ella. El marido, loco de celos y con la obligación añadida de lavar su honra persigue a la adúltera, que, a través de su penitencia —negando su antigua vida y disfrazada de monje— y su bondad, redime su pecado y comienza a hacer milagros los cuales salvarán a su vez tanto a su amante como a su marido. Siempre va a ser perseguida de cerca por el diablo, el cual ve frustrados una y otra vez todos sus intentos para hacer pecar a la santa. En esta comedia se mezclan elementos de espectacularidad —escenografías y efectos visuales muy celebrados, que mostraban en escena los milagros de los santos— con elementos de las comedias de capa y espada: balcones, escalas, huidas, celos, personajes disfrazados y graciosos.

El opúsculo de Adolfo de Castro plantea la existencia de una falsa atribución de autor en esta comedia. Según su criterio la obra no pertenece a Moreto, Matos Fragoso y Cáncer, y aunque sigue siendo una comedia escrita en colaboración, la autoría correspondería a Calderón y a Agustín Moreto. No se trata pues de una edición de la comedia, sino de un estudio encaminado a probar la participación de Calderón en la misma, en el que se presentan los textos que a criterio de Castro ejemplifican con claridad el estilo y la maestría del poeta.

La hipótesis de Adolfo de Castro, se apoya en las cuestiones que plantea en el prólogo: por una parte, en relación a ras diferentes ediciones de la obra, expresa dudas sobre las

menciones de autoría de la edición de 1657 publicada en Madrid en *La parte novena de comedias de varios autores*, en la que la obra es atribuida a tres ingenios, por lo que uno de ellos podría ser Calderón. También duda de las autorías en ediciones posteriores, que atribuyen la obra a Jerónimo de Cáncer, Agustín Moreto y Matos Fragoso. Por otra parte se basa en el catálogo de Vera de Tassis de las obras de Calderón en el que aparece una obra con el título de *Santa Teodora* para identificar este título con *La adúltera penitente* (Koenen, 2009: 54).

A estas razones añade la propia convicción de que ni Jerónimo de Cáncer ni Matos Fragoso son capaces de acercarse a Calderón en «lo profundo de los pensamientos, en la novedad y riqueza de las imágenes y en lo cuerdamente artificioso de los conceptos» (Castro, 1881c: 6) y que Agustín Moreto, más cercano en estilo a Calderón, es probablemente el colaborador de la comedia. También considera que la calidad de la factura de los diálogos y monólogos de la obra no puede atribuirse a otro que Calderón.

Las pruebas que aporta están en el recuento de tópicos calderonianos y en analogías con otras obras del autor a partir de una selección de fragmentos de la obra, aquellos que el crítico considera más adecuados para probar sus planteamientos. A partir de esta selección, escuetamente comentada, se persigue presentar el estilo calderoniano a través del tratamiento de los personajes; de la utilización de diferentes estructuras métricas asociadas a determinados momentos dramáticos; de la utilización de similares recursos retóricos y de elementos autorreferenciales como repetición de versos de manera casi literal. Como muestra, unos ejemplos.

El monólogo de Teodora del primer acto, calificado por el crítico como «originalmente poético en el género fantástico que iguala a lo más sublime que se ha escrito por el gran dramático» (Castro, 1881c: 18-19), presenta una de esas alusiones gongorinas —en este caso a las «oscuras ondas del Leteo» como metáfora de lo siniestro— usuales en el estilo del poeta, que aparecen en otras obras suyas como *La cueva de San patricio*.

Otro de los tópicos que Castro cita como rasgo estilístico de Calderón es el de la «melancolía», presente en el diálogo del primer acto entre Teodora y Natalio, en el que aparece el enamorado marido dispuesto a cualquier cosa para consolar a su esposa, la cual se muestra agradecida a pesar de la tristeza. Castro identifica la interpretación del concepto, como un mal que no tiene causa, en otras obras del autor, como *Casa con dos puertas, ¿Cuál es la mayor perfección?* y *No hay como callar*.

En una de las secciones del monólogo de Teodora se relatan las causas de la inquietud del personaje, que es inducida en sueños a serle infiel a su marido, por culpa del demonio, en una situación que Castro encuentra similar en *El mágico prodigioso*: «de un ardid semejante se vale el demonio [...] contra la castidad de Justina en un jardín, presentándole torpes fantasmas y provocándola al amor con las plantas, los pájaros y las flores» (18).

Es el Diablo el que, utilizando a algunos personajes, orquesta el escenario en el que Teodora cometerá adulterio, o será violada. Y el que induce un sueño en el personaje en el que aparece una fuente de mármol con representaciones de Cupido, Venus y Marte que incitan a la santa a romper su resistencia a la infidelidad. De nuevo, la situación que Calderón orquesta para *El mágico prodigioso* se reproduce en esta comedia. El Diablo después facilita el acceso a Filipo a la alcoba de Teodora. La relación entre Filipo y Teodora es presentada a través del diálogo entre ambos personajes por Castro para subrayar la idea de la culpabilidad de la Adúltera por haber sido violada, en contraste con los apartes en los que Filipo manifiesta el hastío de la pasión saciada, que también aparece en *El purgatorio de San Patricio* o *La niña de Gómez Arias*. El dolor y el remordimiento por lo sucedido, junto a las sugerencias que de nuevo hace el Diablo, empujan a Teodora a huir de su casa,

igual que Serafina en *El pintor de su deshonra*, Teodora se viste de hombre y se refugia en un convento.

Las escenas de Natalio, el marido, presentadas en el estudio relacionan al personaje con el tópico que reúne amor, celos y honor. Cuando Natalio sospecha lo que ha sucedido y se ve obligado a salir en busca de Teodora para limpiar su honor, lo manifiesta en un monólogo que Castro compara con el que desarrolla Don Gutiérrez en *El médico de su honra*. La situación de Natalio es similar a la de los personajes de otras comedias de capa y espada, como *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra*, *A secreto agravio secreta venganza*. Natalio se verá sometido a lo largo de la comedia a la contradicción entre el amor que siente por Teodora y la obligación de vengar su honor mancillado, matando a la adúltera y a su amante. Esta dicotomía la manifiesta en estos versos:

Y hacerla dos mil pedazos
entre mis amantes brazos

Que Castro compara con los análogos de *La vida es sueño*:

Entre mis membrudos brazos
te tengo de hacer pedazos (Castro, 1881c: 31).

Además de las analogías, Castro señala de una u otra forma ciertos rasgos estilísticos que considera distintivos en Calderón como gongorismos, enumeraciones diseminativo-recolectivas y utilización de esquemas métricos como octavas o décimas en soliloquios reflexivos, que aparecen de manera similar en *El monstruo de la fortuna*, *La lavandera de Nápoles*, *Filipa Catanea* o *La vida es sueño*. Establece con bastante nitidez las partes de la comedia que considera escritas por Moreto, apenas habla del personaje de Morondo, el gracioso y se centra sobre todo en los monólogos y diálogos entre Natalio y Teodora, en la intervención del Demonio y en menor medida en la de Filipo y Roberto. La participación de Moreto se centra en la segunda parte del segundo acto, en las peripecias de Filipo y Roberto, de Morondo en el convento y la historia de Flora, trama secundaria que intensifica la idea de la santidad de Teodora. Para Castro, en el tercer acto vuelve a aparecer la pluma de Calderón.

La conclusión a la que llega Castro es que esta obra supone una especie de desagravio de Calderón para compensar las atrocidades plasmadas en las comedias anteriores sobre el mismo tema, las atrocidades de *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra* o *A secreto agravio, secreta venganza*, todas ellas escritas con anterioridad. El final de *La adúltera penitente* es más compasivo y los milagros de la Santa redimen a los culpables: «la redención de la culpa por la penitencia es el gran pensamiento de esta obra» (Castro, 1881c: 45). A pesar de lo escaso de los argumentos, las afirmaciones de Castro y la selección de los textos parecen haber servido para sembrar la duda en posteriores investigadores, dejando la cuestión abierta.

En este sentido, es la americana Ruth Lee Kennedy quien, en su tesis doctoral de 1932 sobre el teatro de Moreto, amplía y detalla las posibles pruebas a favor de la participación de Calderón en la obra en cuestión, y a partir de sus planteamientos son los círculos moretianos los que se hacen eco de la publicación. Kennedy aporta su punto de vista en uno de los anexos de su tesis en el que aborda las obras de Moreto escritas en colaboración con otros autores bajo el epígrafe de «comedias cuya autenticidad es dudosa sobre la base de evidencias externas» (Kennedy, 1932: 123-124). En primer lugar plantea con rigor las diferentes atribuciones:

Cuando *La adúltera penitente* (la historia de Santa Teodora) fue impresa por primera vez en la *Parte IX de las escogidas* (Pedro Rodríguez, Madrid, 1657), fue atribuida a Cáncer, Moreto y Matos. Juan Sanz, a principios del XVIII publica una suelta adscribiéndola igualmente a los tres autores. Hay, según Cotarelo, un manuscrito en la BN de 27 de noviembre de 1669 que atribuye la obra únicamente a Moreto, y Durán parece haber visto una pieza titulada Santa Teodora, en donde aparece el nombre de Calderón. Este manuscrito existía en la época de Vera Tassis, y fue listado por él como una de las obras apócrifas de Calderón. Hartzenbusch, siguiendo a Vera Tassis, lo cataloga entre las obras erróneamente atribuidas al gran autor. No aparece mención alguna a Calderón ni en La Barrera, ni en Pérez Pastor ni en Schaeffer (123).

A continuación expone las dudas acerca de su autoría que esta obra ha generado, Cotarelo, igual que Castro, ve la mano de Calderón en la obra. Coincide con algunos de los planteamientos de Castro, en que «el acento en lo lírico del principio, sus paréntesis explicativos, la gravedad filosófica del tono, todo ello apunta a Calderón en la primera mitad de la obra» (124). Aunque matiza en relación a Morondo —del cual Castro prácticamente no habla—, por su concepción cambiante: «el bullente Morondo de la última mitad contrasta con el timorato de las primeras escenas», lo que indica dos autores diferentes. También el carácter voluntarioso de la «heroína adúltera» le hace sospechar de la autoría de Moreto, que solo utiliza este tipo de personaje en su teatro religioso (123-124).

Sobre la participación de Moreto coincide en parte con lo apuntado por Castro, aunque ella aporta detalles acerca de la métrica, que pueden servir para justificar la presencia de una u otra mano en la factura de la obra:

Parece igualmente improbable que Moreto escribiera el segundo acto, o incluso la segunda parte del segundo acto. No es dado a la sátira en la iglesia... Y suele evitar los versos cortos como las endechas hexasilábicas, excepto en canciones cortas. Hay por el contrario bastante humor del festivo Cáncer o de Matos, ambos escribieron encantadores versos cortos. Por otra parte hay 22 quintillas en el tercer acto. Si Matos no usa quintillas... entonces el tercer acto no sería suyo sino de Moreto (Kennedy, 1932: 124).

Un argumento a favor de la autoría de Moreto respecto al tercer acto sería la tendencia del gracioso a convertir por derivación nombres propios en verbo, como «morondear». Me inclino a pensar que Calderón es autor de la primera mitad de la obra, la segunda parte del segundo acto es de Cáncer o Matos y el tercer acto es de Moreto, pero las pruebas de estas conclusiones son endeblas. El trabajo de Kennedy muestra que parte de las propuestas de Castro, a partir de las cuales realiza ciertas pesquisas que le llevan a conclusiones que en parte coinciden con las afirmaciones del crítico. A su vez, *The art of Moreto* es un punto de partida de posteriores especulaciones.

Urzáiz y Cienfuegos (2013) repasan la literatura que esta cuestión ha generado, y se basan en el trabajo de Alessadro Cassol, que viene a subrayar el estudio de Kennedy como el más argumentado y más seguido, frente a las opciones más antiguas de La Barrera o Fernández Guerra (1852), que atribuyen la obra completa a Moreto, o el segundo acto en el caso de Fernández Guerra. Finalmente citan el trabajo de Emily Fausciana, cuya opinión respecto de la tesis de la autoría de Calderón es que «las pruebas que aporta Castro en apoyo de su convicción no parecen lo suficiente relevantes como para eliminar cualquier duda, pues en el estudio de la obra se limita a evidenciar pasajes, motivos o versos

que serían reminiscencias del estilo y recuerdos de pensamientos calderonianos» (310). Fausciana acepta la autoría «oficial» de Cáncer, Moreto y Matos, aunque considera que tanto personajes, como estructura, como desarrollo de la versificación ofrecen una homogeneidad, trabazón y equilibrio a lo largo de las tres jornadas que podría indicar a un solo autor como responsable de la obra, a pesar de la variedad en la versificación. Su idea en relación a la homogeneidad en el tratamiento de los personajes contradice el parecer de Kennedy, que se apoya en el cambiante Morondo para apoyar la autoría en colaboración. Por tanto, si bien la atribución de la obra hoy por hoy sigue siendo a Cáncer, Moreto y Matos, Adolfo de Castro planteó la idea, y aunque su trabajo no está suficientemente apoyado por evidencias, su intuición marcó un punto de partida que al menos sembró la duda en posteriores generaciones, dejando la cuestión abierta.

Es difícil juzgar a un autor por obras circunstanciales como las que ocupan el presente trabajo. Sin embargo, al ser tardías, permiten hilar una trayectoria y verificar los elementos que la han ido tejiendo. En el caso de Adolfo de Castro aparece la necesidad de explicar la extraña personalidad que se refleja en sus escritos para entender lo que transmiten las propias obras, también de buscar razón a los elementos contradictorios que surgen del contexto en el que se crearon. Y aunque las respuestas siempre conducen a nuevas preguntas, sí se pueden apuntar algunas conclusiones acerca de las motivaciones del crítico.

La búsqueda de notoriedad en los trabajos de Adolfo de Castro no era nueva cuando publicó estos dos ensayos, pero en este momento respondía más a la necesidad de mantener su prestigio y seguir en la brecha que a ambiciones vanidosas de otras épocas, y el factor económico posiblemente fuera determinante. De ahí la idea de lanzar algo lo suficientemente novedoso como para atraer la atención, como el opúsculo sobre *La adúltera penitente*, y desarrollar una estrategia de venta.

Entre las dos obras hay una diferencia en la factura, se nota que el *Discurso...* ha sido bastante trabajado y la otra obra no es más que una selección de textos con exiguos comentarios, pero en ambos casos hay un estilo de razonamiento peculiar que aporta a sus obras una visión diferente, en ocasiones sorprendentemente actual. Esta forma de trabajar puede partir de una visión intuitiva que poseen aquellos que han recopilado una gran cantidad de información en su memoria, la cual se activa ante nuevos datos generando nuevas relaciones, pero sin método que las organice.

El universo cervantino es central en su particular forma de ver el mundo y en su visión religiosa. Así, en la visión decadente del siglo de Calderón parte de una «edad dorada» cervantina, y no desde la perspectiva de su propio tiempo. Igualmente busca la mirada compasiva y tolerante de Cervantes para oponerse a la visión inquisitorial de la religión. Aquello que escandaliza a sus contemporáneos por cruel y aberrante Adolfo de Castro lo asume con naturalidad, lo pone en contexto y lo matiza desde la visión cervantina de lo cristiano. Adolfo de Castro, a pesar de su militancia conservadora, no participa en la difusión del estereotipo calderoniano, en cambio, aporta una perspectiva que se podría decir adelantada a su tiempo al presentar la obra de Calderón en su hábitat natural, que es la producción teatral y todo lo que en ella converge, y al autor como testigo de su tiempo. De esta manera trasciende lo meramente textual y el discurso más tradicionalista que manipula la imagen del poeta para adecuarla a intenciones propagandísticas.

Y ampliando la mira, el estudio de las aportaciones de Adolfo de Castro a la historiografía decimonónica calderoniana y de las circunstancias en que se crearon añade la posibilidad de percibir el ambiente reinante en la vida cultural y política de la España de la Restauración y de observar con nitidez la mentalidad de aquella sociedad conservadora cuyos rasgos se proyectan hasta hoy. Siendo como son pertenecientes a esa época, estas dos obras no carecen de cierta visión original y aun siguen circulando, bien como

curiosidades bibliográficas —ediciones raras o antiguas—, bien como textos de consulta en bibliotecas y centros universitarios.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO DEL REAL, José (1881), *Calderón según sus obras, sus críticos y sus admiradores*, Barcelona, Establecimiento Tipográfico «La Academia» de Evaristo Ullastres.
- ARELLANO, Ignacio (1986), «Las dos versiones de una comedia de Calderón: *El agua mansa, o Guárdate del agua mansa*», *Criticón* n° 35, pp. 100-118.
- BUENO, Lourdes (2003), *Heroínas con voz propia: el discurso femenino en los dramas de Calderón*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- CASTRO, Adolfo de (1851), «Relación entre las costumbres y los escritos de Lope de Vega», *Semanario Pintoresco Español*, 13 (30 de marzo de 1851), pp. 101-102.
- (1852) «Fiesta de toros en el siglo XVII», *Semanario Pintoresco Español*, 17 (25 de abril de 1852), pp. 135-136.
- (1881a), «Carta a Marcelino Menéndez y Pelayo», en *Epistolario de Marcelino Menéndez y Pelayo*, Volumen 5, carta n° 12.
- (1881b), *Discurso acerca de las costumbres públicas y privadas de los españoles en el siglo XVII fundado en el estudio de las comedias de Calderón*, Madrid, Tipografía Guttemberg.
- (1881c), *Una joya desconocida de Calderón, La adúltera penitente*, 1ª edición, Cádiz, Establecimiento Tipográfico de J. Benítez Estudillo.
- (1881d), *Una joya desconocida de Calderón, La adúltera penitente*, 2ª edición, Madrid, Gautier.
- CÁRDENAS, Francisco de (1891), «Biografía del Marqués de Molins, académico de número», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, n° 18, pp. 259-285.
- COENEN, Éric (2009) «En los entresijos de una lista de comedias de Calderón», *Revista de Filología Española*, n° LXXXIX, pp. 29-56.
- DURÁN, Manuel y Roberto GONZÁLEZ ECHEVARRÍA (1976), «Calderón y la crítica», en *Calderón y la crítica. Historia y antología*, Madrid, Gredos, pp. 13-123.
- KENNEDY, Ruth Lee (1932), *The dramatic art of Moreto*, Northampton, The Collegiate Press.
- LÓPEZ VELA, Roberto (2005), «Inquisición, protestantes y Felipe II en 1851. Adolfo de Castro y la historia nacional como leyenda negra», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n° 13, pp. 171-199.
- MANRIQUE GÓMEZ, Marta (2011), *La recepción de Calderón en el siglo XIX*, Madrid, Iberoamericana.
- MATA INDURÁIN, Carlos (2005), «*La adúltera penitente*, comedia hagiográfica de Cáncer, Moreto y Matos Fragoso», en Marc Vitse (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre la historia y la literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, pp. 827-846.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1874), «Obras inéditas de Cervantes, publicadas por Adolfo de Castro», en *Estudios de Crítica Literaria*, Madrid, Edición Nacional, pp. 300-302.
- (1883), «Dramas trágicos», en Durán y Echevarría (1976) (eds.), *Calderón y la crítica. Historia y antología*, Madrid, Gredos.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, «El teatro hagiográfico en el Siglo de Oro español, aproximación a una encuesta bibliográfica», *Memoria Ecclesiae*, n° 24, pp. 721-802.
- OLEZA, Juan (2003), «Calderón y los liberales», en *Giornate Calderoniane. Calderón 2000*, ed. Enrica Cancelliere, Palermo, Flaccovio Editore, pp. 395-418.
- ROCA DE TOGORES, Mariano (Marqués de Molins) (1881), *Segundo Centenario de Don Pedro Calderón de la Barca*, en *Publicaciones Históricas de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*, t. v.

- ROMERO FERRER, Alberto (2000), «Del rigor filológico a la falsificación cervantina: Adolfo de Castro y la literatura española del Siglo de Oro», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº 8, pp. 177-186
- y Yolanda VALLEJO MÁRQUEZ (2003-2004), «Una explicación fraudulenta del *Quijote* y un Avellaneda del siglo XIX: Adolfo de Castro y su falso *Buscapié*», *Castilla*, nº 28-29, pp. 241-266.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (1981), «Calderón y la literatura española del siglo XIX», *Letras de Deusto*, nº 1, pp. 101-124.
- ROSETTY, José (1881), *Guía oficial de Cádiz, su provincia y su departamento*, Cádiz, Imprenta de la Revista Médica.
- SOLER Y ARQUÉS, Carlos (1881), *Los españoles según Calderón*, Madrid, Tipografía Guttemberg.
- URZÁIZ, Héctor y Gemma CIENFUEGOS (2013), «Texto y censura de una obra atribuida a Moreto: *La adúltera penitente*», *eHumanista*, nº 23, pp. 296-325.
- VALBUENA BRIONES, Ángel J. (1961), «El concepto del hado en el teatro de Calderón», *Bulletin Hispanique*, 63, nº 1-2, pp. 48-53.
- VALLEJO MÁRQUEZ, Yolanda (1997), *Adolfo de Castro (1823-1898). Su tiempo, su vida y su obra*, Cádiz, «Cátedra Adolfo de Castro».
- (1993), «El proyecto ilustrado de Castro: la reforma del nomenclátor de la ciudad de Cádiz», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº 3, pp. 135-149.
- (2003-2004), «Aproximación al cervantismo decimonónico: el cervantismo gaditano», *Draco*, nº 5-6, pp. 243-263.