

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El mayor encanto, amor*, ed. Alejandra Ulla Lorenzo, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013. 360 pp.

Son buenos tiempos estos para conocer y leer a Calderón: cada vez más y más comedias suyas salen a la luz en condiciones óptimas para el público de hoy, que en cada edición recibe un texto críticamente fijado y anotado con las oportunas aclaraciones que permiten sortear las barreras del tiempo y acercarse cabalmente a los versos del poeta. Todo lo necesario, en suma, para leer hoy textos de ayer. Un buen ejemplo de esta empresa es la labor acometida por Alejandra Ulla Lorenzo con *El mayor encanto, amor*, la primera comedia mitológica de Calderón, que se echaba mucho de menos entre los títulos disponibles en ediciones fiables. Una deuda que —adelanto ya— Ulla Lorenzo ha compensado holgadamente.

La introducción —primera de las tres partes principales en las que se divide el libro— da cuenta de las numerosas cuestiones de interés que se arremolinan en torno a la comedia. Un rasgo fundamental de *El mayor encanto, amor* que viene bien tener en mente a la hora de interpretar el texto es su fuerte vinculación con el poder, pues en origen se trata de una pieza de encargo pensada para representarse en el nuevo palacio del Buen Retiro, que tuvo que retrasarse desde la noche de san Juan de 1635 hasta el 29 de julio por la guerra que acababa de estallar entre España y Francia. Una de las razones fundamentales por las que esta comedia es conocida se debe a que dio pie a la polémica entre Calderón y Lotti que dirimía la primacía entre texto literario y escenografía, y que Ulla Lorenzo revisa con tiento para defender que este episodio «no debe entenderse como un rechazo de Calderón a la escenografía, sino más bien a la propuesta de Lotti», toda vez que el poeta toma ideas de la memoria que critica, en una clara muestra de su voluntad por fusionar teatro y espectáculo (p. 15). Se detallan las coordenadas de su primera representación, que corrió a cargo de las compañías de Roque de Fi-

gueroa, Antonio de Prado y Andrés de la Vega, en una fiesta de la que se ha conservado un entremés (*Las dueñas* de Quiñones de Benavente) y que siguió una dinámica diferente a la habitual, pues únicamente se vio en una única representación —y no tres— para el rey, los consejos y el pueblo, cuestión que parece explicarse por un pequeño incendio que pronto fue controlado o por el elevado coste del espectáculo. Ulla Lorenzo traza la fortuna escénica de *El mayor encanto, amor*, donde destaca la revisión que Calderón realizó en 1668 para su representación en uno de los corrales madrileños.

Asentadas estas coordenadas fundamentales, se entra en materia con sendos brillantes capitulillos dedicados a la confección y la polémica interpretación de la comedia. En el primero de ellos, Ulla Lorenzo analiza la red inter- e intratextual que late en el seno de *El mayor encanto, amor*, que ha de contemplarse «como un grupo entrelazado de textos, como el producto de un conjunto de pequeñas piezas en continuo proceso de revisión» (p. 22). Así pues, se examina el tratamiento del mito clásico de Ulises y Circe desde la *Odisea* (X-22) y las *Metamorfosis* (XIV), que pasa por una primera fase en la comedia *Polifemo y Circe* (1630) escrita al alimón con Mira de Amescua y Pérez de Montalbán, de la que Calderón retoma personajes y escenas. Conjuntamente, Calderón se vale de otros elementos sacados de aquí y allá: la *Eneida* (el pasaje de la tormenta, los amantes convertidos en árboles), algunos ecos de los *Orlandos* de Ariosto y Boiardo, los continuos guiños a la *Fábula de Polifemo y Galatea* y las *Soledades* de Góngora, emblemas políticos y una serie de escenas (dos lances de los graciosos y una *disputatio* amorosa) autónomas pero unidas al texto tanto estructural como temáticamente. Acto seguido se pasa de la construcción al sentido, pues Ulla Lorenzo se detiene en las interpretaciones de la comedia: dentro de la revalorización del teatro cortesano de Calderón, repasa las diferentes lecturas que se han ofrecido de *El mayor encanto, amor* y revisa la polémica sobre la supuesta dimensión crítica de la comedia. Más que el comentario de los argumentos a favor o en contra de esta exégesis ocasional, interesa la «lectura ajustada» con la que Ulla Lorenzo trata de encontrar un justo medio que tenga en cuenta el origen por y para la escena cortesana de la comedia y el simbolismo de la historia mitológica que dramatiza. De este modo, se entiende que los ecos políticos de *El mayor encanto, amor* permanecen en un nivel general, como advertencias cercanas a la emblemática. En otras palabras:

el mensaje ejemplar que hipotéticamente Calderón escondió detrás de los versos de *El mayor encanto*, además de reflejar una serie de asuntos concretos de tipo moral pertenecientes a un determinado período histórico, gracias al distanciamiento que la mitología le permitía, podría perfectamente actualizarse en distintas épocas y mantener su vigencia hoy en día. (p. 33)

Tampoco está de más destacar los apuntes sobre la versificación que suceden a la tabla métrica, especialmente por los comentarios que Ulla Lorenzo dedica a la funcionalidad de las dos parejas de sonetos, en tanto forma poco frecuente en el teatro calderoniano y con unos rasgos propios que deben sumarse a las consideraciones sobre metro, estructura y ritmo.

El imprescindible estudio textual que sigue examine todos los vicisitudes ecdóticas de la comedia. Luego de la descripción de los principales testimonios (la *Segunda parte* de 1637, la reedición de 1641, el tomo facticio de hacia 1670, la edición de Vera Tassis y el manuscrito revisado por Calderón con aprobaciones de 1668), Ulla Lorenzo estudia con finura la transmisión textual de *El mayor encanto, amor*, un laberinto de errores y problemas de donde destacaré tres detalles: primeramente, es curioso el caso del texto de la *princeps*, que a pesar de su corta vida teatral requiere diversas enmiendas, lo que acaso se deba a que pasó a la imprenta directamente desde las compañías; en segundo lugar, es muy estimable el estudio del manuscrito (conservado entre la HSA y la BNE) que, además, de los retoques del poeta, presenta otras dos manos, con varias capas superpuestas de correcciones e innovaciones que Ulla Lorenzo logra ordenar y solventar; entre ellos se encuentra, por fin, la reescritura del final que al parecer pretendía abreviar el cierre espectacular de cara a una nueva representación cortesana.

De este fino examen deriva un texto cuidadosamente fijado y anotado, según unos criterios que detallan por extenso. El profuso aparato de notas aúna las aclaraciones filológicas con los retoques textuales, de tal manera que todos los puntos oscuros reciben luz sin que la erudición entorpezca la lectura, y no es poca cosa en un rompecabezas armado con tantos y tan variados materiales constructivos. Así, la mesurada tarea de Ulla Lorenzo no solo se tiene que medir por sus aciertos, sino porque hace buenas aquellas palabras que se pedían para Cide Hamete: «se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir» (*Don Quijote*, 44). Pero a más de esto, las decisiones editoriales son siempre acertadas; baste recordar a vuelapluma un par ejemplos de

buenas enmiendas: Galatea se dice «hija de Tetis y Doris», una confusión «del dramaturgo más que del cajista» debe corregirse en «hija de Nereo y Doris» (v. 566) con el apoyo de VT; o la laguna de la edición príncipe que omite el v. 1728, que se restaura según la opción de M («una suegra y una sierpe»), que constituye una lectura mejor —por sentido y coherencia con otros pasajes calderonianos— que la de VT («dos bestias solamente»). Estos dos casos revelan la diversidad de soluciones que Ulla Lorenzo ofrece para lograr un texto crítico, sin olvidar otros ejemplos en los que acude con razón a las enmiendas *ope ingenii* (vv. 376acot. y 1275). Lo mismo puede decirse de las notas explicativas, desde las literales que traducen el sentido o la sintaxis compleja de ciertos pasajes (vv. 33-35, 942-945, etc.) hasta aquellas que detectan los contactos con Góngora (vv. 10, 73-74, 75-76, etc.) o el auto *Los encantos de la Culpa* de Calderón (vv. 6-8, 32, 39-46 y muchos más), la atención a los elementos paralingüísticos (v. 116, por ejemplo), etc. O el examen del uso de la mitología: así, se indica acertadamente que Calderón adelanta tanto el episodio de Escila y Caribdis como el del golfo de las sirenas (vv. 551-554), reajuste que Ulla Lorenzo explica «quizás como un tópico más de la superación por parte del héroe de las dificultades del viaje», en tanto también consta de la misma manera en *Polifemo y Circe*.

Con todo y ello, antes se seguir glosando los muchos y encantadores aciertos de esta edición, quizás puede ser de interés ofrecer algunos comentarios más de mi propia cosecha. Para empezar, creo que los «gritos fieros» (v.147) con los que Ulises pide a Clarín que convoque a sus compañeros debería reflejarse en el uso de exclamaciones en las siguientes intervenciones del gracioso (vv. 151-154) y del propio Ulises (v. 155). Algo después, Circe dice de este héroe que «esa marítima bestia / [lo] sorbió sin duda en el mar / para escupirle en la tierra» (vv. 1039-1041), en referencia al monstruo marino Caribdis —ya anotado—, que sorbía el agua como un remolino (*Odisea*, XII), y acaso en combinación intencionada con el episodio de Jonás y la ballena (Jonás, 1, 1-11), puesto que no se cuenta que Ulises estuviera dentro de ningún monstruo que lo dejara en tierra. A su vez, el marbete «los tres enemigos / del cuerpo» (vv. 1833-1834) para la viuda, el enano y Brutamonte se inspira en «los tres enemigos del hombre»: el mundo, la carne y el diablo. De la nómina de personajes, acaso se pueda apuntar que Brunelillo (mencionado por vez primera en v. 1692) está compuesto sobre el nombre de un «famoso ladrón» (*Don Quijote*, II, 4) de la tradición ariostesca, y no estaría de más señalar la didascalía implícita de unas palabras de Circe

(«¿En mi presencia / sacáis el acero?», vv. 2168-2169). Después, hay algunos comentarios que se podrían conectar con los autos sacramentales de Calderón, como la imagen del arco iris («Líneas de púrpura y nieve, / nube de rosa y de fuego, / verde, roja y amarilla», vv. 322-324) o la metáfora de «comunero» (v. 2072) para Polifemo, que se emplea con frecuencia para caracterizar al demonio (ver Sabino Sola, «El ángel comunero. Fortunas de una nominación diabólica», en *Studia Hispanica in honorem Rafael Lapesa*, Madrid, Gredos, 1975, vol. 3, pp. 487-498, que ya compara el caso de esta comedia con autos como *El divino Orfeo* y *La redención de cautivos*). Por último, luego de unas mínimas erratas (dos espacios faltantes en vv. 1086 y 2319, un «más» sin tilde en v. 2127), se puede señalar que la enmienda de la lectura «ojos» por «hojas» («[...] sus hojas / verdes pendían y descenden hojas», v. 117-118) se repite en *La devoción de la cruz* («ataldos entre estos ramos, / paredes sus hojas sean», vv. 1158-1159), lo que prueba la facilidad con que los cajistas podían confundirse en casos así.

Un detalle más concierne al pasaje de la disputa académica sobre una cuestión amorosa. Ya comenzado el juego de fingimientos, Flérida plantea un duelo de ingenio sobre la pregunta «¿cuál es más dificultoso: / fingir o disimular?» (vv. 1340-1341), a lo que Ulises aboga por disimular, mientras Arsidas defiende que cuesta más fingir. Esto, que parece un debate cortesano, se asienta en una pareja de conceptos políticos bien conocidos en la época: *dissimulare* (ocultamiento) y *simulare* (fingimiento, hacerse pasar por lo que no se es), que, aunque se confundían en ocasiones, tenían un significado diferente que se hace patente en la comedia a través de las acciones que siguen de Ulises y Arsidas. Se trata, en suma, de un interesante eco político que se emplea en clave amorosa.

El aparato de variantes y el índice de notas ponen la guinda útil a un trabajo del mayor rigor y que, por tanto, debe ser más que bienvenido. Por mucho que me haya esforzado en ofrecer algunas apostillas, estas deben entenderse como el fruto natural de la inspiración que suscita un trabajo tan bien hecho al que, además, le deseo larga vida. Porque, de la misma manera que Ulises corre vencedor y venturoso por el mar al acabar *El mayor encanto, amor*, esta primera comedia mitológica de Calderón tiene ahora el camino abierto para darse a conocer en las mejores condiciones, gracias a la meritoria labor de Ulla Lorenzo.

Adrián J. Sáez
CEA-Université de Neuchâtel