

Pedro Calderón de la Barca, *Amor, honor y poder*, ed. Zaida Vila Carneiro, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2017, 298 pp.

Amor, honor y poder, obra temprana de Calderón, adelanta en su título trimembre los tres ejes fundamentales de la producción teatral posterior de su autor, si bien también fue conocida por el título de *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza*. Tomando como base el relato histórico-legendario de la pasión del rey Eduardo III de Inglaterra por la condesa de Salveric, Calderón construye una comedia palatina en la que los deseos del tiránico rey-galán se enfrentarán continuamente a la virtuosa resistencia y las industrias de la dama protagonista, que recibe en esta comedia el nombre de Estela. La presente edición de *Amor, honor y poder*, llevada a cabo en el marco del Grupo de Investigación Calderón de la Barca de la Universidad de Santiago, supone una importante contribución al estudio de esta comedia que, hasta el momento, no había suscitado el interés que merece por parte de la crítica. Esta edición es el resultado de un trabajo de investigación más amplio realizado como tesis doctoral por la investigadora Zaida Vila Carneiro y defendida en Santiago en mayo de 2013 bajo la dirección de Santiago Fernández Mosquera. Sin duda, el mero hecho de que los lectores y estudiosos de Calderón no dispusieran de una edición crítica moderna, anotada y con aparato crítico de esta comedia justificaba ya sobradamente la aparición de un trabajo que —como analizaremos en las siguientes páginas— ha sido realizado además con arreglo a todos los requisitos ecdóticos, filológicos e histórico-literarios exigidos por la edición científica de textos clásicos.

La comedia *Amor, honor y poder*, cuya representación se documenta ya en junio de 1623, había sido considerada tradicionalmente la primera obra de Calderón. Si bien Cruickshank («Calderon's *Amor, honor y poder* and the Prince of Wales, 1623», *Bulletin of Hispanic Studies*, 77, 2000, pp. 75-99) y Coenen (*La selva confusa*, 2011) ya le habían disputado dicho honor en trabajos anteriores, demostrando que *La selva confusa* fue estrenada con anterioridad, Vila Carneiro se encarga ahora de zanjar por

completo dicha cuestión desde la primera página del exhaustivo estudio introductorio que antepone al texto de la comedia. Este estudio previo se divide en tres grandes bloques. Los dos primeros giran en torno al estudio literario-estilístico de la comedia y a las circunstancias que rodearon su composición y representación, mientras que el tercero se dedica al estudio textual de la pieza. El estudio literario-estilístico de Vila Carneiro se inicia con un análisis del octosílabo que da nombre a la comedia y cuyos componentes nos encontramos organizados de manera diversa en distintos versos de la comedia, como reflejo de la pugna que sostienen entre sí hasta que consiguen armonizarse en los versos finales de la comedia (como señala la propia editora, p. 14) a través del matrimonio de Eduardo III y Estela. Este análisis del título conduce de manera natural a un breve estudio de los temas de la comedia, entre los que destaca el amor, ya que funciona como núcleo en torno al cual se articulan tanto el honor como el poder. A continuación nos encontramos con un breve y conciso estudio de la caracterización de los personajes, que se definen dentro de los moldes habituales de los personajes propios de la comedia palatina. Vila Carneiro parte como método de análisis del conocido estudio de José Prades y sus seis personajes-tipo (*Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, 1963) que resulta muy adecuado en el caso de la comedia que nos ocupa y especialmente acertado en lo tocante a la caracterización del tiránico «rey-galán» que es el personaje del rey Eduardo. El interesante análisis que nos plantea la editora no incide por su brevedad en algunos aspectos interesantes que, si bien deja apuntados, serían merecedores de ocupar mayor espacio (es el caso de la caracterización de los dos galanes secundarios, Teobaldo y, en particular, Ludovico, personaje que, pese a jugar con la ventaja fundamental de ser correspondido por Estela, se ve también reducido al final de la comedia a desempeñar el papel de «galán suelto»).

Tras el análisis de los personajes, Vila Carneiro dedica un apartado a pasar revista concienzudamente a los textos históricos y literarios que habían tratado previamente la historia de Eduardo III y la condesa de Salveric («Antecedentes literarios y determinación de la fuente inmediata», pp. 32-44). La editora se pronuncia con seguridad respecto al empleo como fuente principal por parte de Calderón de Eduardo, rey de Inglaterra, la traducción al español realizada por Diego de Agreda y Vargas en 1620 de la novela de Bandello que recogía esta misma historia (llamando, en su caso, Alix a la condesa de Salisbury), tesis también defendida por Cotarelo. Sin embargo, explora —y descarta— otras op-

ciones, como las similitudes que establece *Amor, honor y poder* con *El rey por trueque*, compuesta en torno al mismo tema y atribuida a Lope, o la sugerente hipótesis de que Calderón conociera la pieza teatral *King Edward III*, atribuida a Shakespeare y Thomas Kyd, quizá a través de la presencia del conde de Gondomar en la corte inglesa. Tampoco descuida la autora las concomitancias que se establecen entre la situación que se le plantea a la protagonista de la pieza y la figura de la romana Lucrecia, tanto en este apartado de su estudio previo como a lo largo del texto (en sus notas filológicas a los vv. 954 o 2751, por ejemplo).

La autora, como señalábamos, dedica un capítulo entero de su estudio previo a reconstruir minuciosamente los principales acontecimientos políticos, festejos y espectáculos que tuvieron lugar durante los meses de estancia del príncipe Carlos Estuardo en Madrid en 1623, es decir, el contexto que rodeó la composición y representación de la comedia que nos ocupa («Circunstancias de representación de *Amor, honor y poder*», pp. 45-66). Nos encontramos con una veintena de páginas en las que Vila Carneiro destila un profundo conocimiento del ambiente que se vivía en este particularísimo momento histórico, ofreciéndonos informaciones tan útiles como un cuadro-resumen de todas las representaciones teatrales que tuvieron lugar durante la visita del príncipe de Gales (pp. 58-59). Después de este alarde de erudición, el lector está preparado para hacer la lectura que Vila Carneiro le ofrece de un par de pasajes de la comedia desde la perspectiva de que fueron concebidos como guiños a las circunstancias históricas e incluso, quizás, con la intención de acercar la obra al príncipe inglés y su séquito (pp. 62-64). Sin embargo, la editora no fuerza dicha lectura ni pasa por alto que el principal objetivo del joven Calderón que compuso la comedia —además de abrirse paso en la escena teatral del momento— debía ser posicionarse a favor de Felipe IV y Olivares.

Tras dichos apartados y algunas páginas dedicadas a un detallado análisis de la estructura dramática de la comedia y la sinopsis métrica de rigor, se presenta al lector el apartado relativo al estudio textual de la pieza, el más extenso de este estudio introductorio, dada la rica y compleja transmisión del texto de *Amor, honor y poder*. La comedia ha llegado hasta nuestros días a través de tres ediciones de la *Segunda Parte* de Calderón (la *editio princeps* de 1637, una reedición de 1641 y un tomo fraudulento compuesto en torno a 1660-1670), la reedición de la *Segunda parte* a cargo de Vera Tassis, la *Parte 23* (conglomerado de sueltas atribuidas a Lope en el que la comedia aparece bajo el título *La industria*

contra el poder y el honor contra la fuerza), la *Parte 28* (donde la comedia también aparece con ese título y atribuida a Lope) y dos sueltas. Sin embargo, únicamente existen tres estados diferentes del texto: el de la *editio princeps*, el de la *Parte 23* y el de las sueltas, con la dificultad añadida de que cada uno contiene versos que están ausentes en los otros testimonios. La editora ha decidido tomar como base la *princeps* —que ofrece en general un buen texto y contó, en principio, con la aprobación del propio dramaturgo—, aunque acepta varias lecturas de estos otros dos testimonios y algunas de la reedición de 1641, el tomo fraudulento de 1660-1670 y la edición de Vera Tassis. Conviene señalar, sin embargo, que Vila Carneiro vuelve a hacer gala de la misma prudencia de la que había hecho gala en el apartado relativo a las «Circunstancias de representación» al justificar dichas decisiones en este «Estudio textual». Así, la editora defiende con tino su criterio conservador en la fijación del texto de la comedia y rebate de manera convincente en varios pasajes de este apartado (pp. 119-120 y pp. 123-124, especialmente) un trabajo previo de Vega García-Luengos en el que dicho estudioso se mostraba favorable a la hipótesis de que algunos de los versos que están ausentes en la *editio princeps* pero sí aparecen recogidos en la sospechosa *Parte 23* y las sueltas hubieran salido de la pluma de Calderón. Vila Carneiro examina también la posibilidad de que Calderón llevara a cabo dos redacciones de la comedia o que revisara su texto (lo que explicaría los versos añadidos y omitidos por los diferentes testimonios, y por qué la *princeps* de la *Segunda parte*, aparentemente revisada por el dramaturgo, añada más versos que las otras ediciones) pero, como nos explica en sus «Conclusiones» (p. 125) y se comprueba sobradamente leyendo el aparato crítico de la comedia, esta posibilidad no justifica la existencia de una reescritura ni la necesidad de hablar de dos textos críticos.

Por otro lado, la editora no se detiene apenas en la transmisión y recepción de la comedia a partir del siglo XVIII: entendemos que esto se debe a que, como señala en la p. 83, el texto que fue reeditado en los siglos XVIII y XIX fue siempre el de Vera Tassis (en la tesis doctoral de la que procede la edición, además, la autora sí que aclara que las ediciones de Apontes, Hartzenbusch y Keil en particular sí publicaron el texto de Vera) y a que quizá no se tenga constancia de representaciones o refundiciones de interés a partir del siglo XVII. Sin embargo, Vila Carneiro sí que deja constancia de su conocimiento de las ediciones previas de la comedia en lugares del texto crítico en los que resulta pertinente recuperar anotaciones realizadas por anteriores editores de la pieza (es el

caso, por ejemplo, de la nota a los vv. 777-778, procedente en parte de la edición de Hartzzenbusch de 1850) con lo que el lector quisquilloso tiene la seguridad de tener entre sus manos un trabajo que condensa lo mejor de todas las ediciones del texto de Calderón que han precedido a la presente.

Respecto al texto crítico presentado por la editora, es de justicia señalar que permite una lectura ágil y cómoda de la comedia, nueva prueba de la excelencia con la que Vila Carneiro ha realizado su trabajo. Las 99 ocasiones en las que señala haber enmendado el texto de la *editio princeps* han tenido como resultado final un texto limpio de lugares difíciles y cuya lectura no le ocasiona quebraderos de cabeza al lector sin interés por asomarse al andamiaje sobre el que se sostiene el texto crítico. Para el lector que sí tiene interés por este trabajo de edición, en cambio, las notas en el aparato de variantes dejan constancia suficiente de los motivos que han llevado a realizar cada una de las enmiendas dignas de justificación. Teniendo en cuenta la compleja transmisión del texto, destaca nuevamente la prudencia de la editora al evitar alejarse de su texto base en lugares en los que, si bien la lectura de otros testimonios es tentadora, la del texto de 1637 también tiene sentido (especialmente, los vv. 203, 347, 431, 483, 537, 1759 y 1854). En los lugares en los que se decide a favor de la enmienda, por otro lado, ya sea apoyándose en otros testimonios u ope ingenii, Vila Carneiro también tiene en cuenta el *usus scribendi* de Calderón (vv. 208, 309 o 483, por ejemplo) o bien justifica sobradamente su decisión a través de la métrica o de una mejoría significativa en el sentido del pasaje (vv. 260, 683, 738, 1071, 1354, 1691 o 2536-2538, entre otros). Por su parte, las notas filológicas dispuestas a pie de página, señaladas por el número de verso y sin ningún reclamo en el texto crítico, oscilan entre el tono divulgativo de algunas notas léxicas, que parecen pensadas para estudiantes o lectores no especialistas (vv. 837, 950, 1962, 2605...) y aquellas mucho más específicas, dirigidas a un público restringido, en tanto que señalan pasajes paralelos del propio Calderón para iluminar usos léxicos particulares, tópicos o situaciones escénicas similares en otras comedias (vv. 224, 366, 623-662, 2724-2740, 2741-2743), aspectos de la lengua del siglo xvii y convenciones teatrales (vv. 451, 1148) o aspectos históricos (vv. 1045-1046, 2663). El equilibrio entre unas notas y otras es también digno de elogio. Por último, tras el texto crítico de la comedia y el aparato de variantes, se incluye un útil índice de voces anotadas.

En conclusión, esta nueva aparición de *Amor, honor y poder* debe ser considerada la mejor edición crítica de la comedia con la que contamos y un texto ineludible para todos aquellos interesados en conocer los primeros pasos dramáticos de Calderón de la Barca. Por otro lado, y como hemos señalado a lo largo de estas páginas, la autora de la edición demuestra un profundo conocimiento de las herramientas propias de la edición crítica más rigurosa y una habilidad y concisión notables para redactar notas filológicas. Su estudio introductorio, además de señalar los aspectos principales de la pieza, permite al lector especialmente interesado en las circunstancias de escritura y representación de la comedia adentrarse en los entresijos del complejo contexto sociopolítico —pero también festivo-dramático— que rodeó la llegada del príncipe Carlos Estuardo a la corte española en 1623 e incluso (si el lector así lo desea) hacer una lectura de la comedia desde las posibles referencias o guiños a dicha visita en el texto calderoniano.

Ane Zapatero Molinuevo
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea