

NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

Nueva revista de filología hispánica

ISSN: 0185-0121

ISSN: 2448-6558

El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y
Literarios

Pagnotta, Josefina

Pedro Calderón de la Barca, *El santo rey don Fernando. (Segunda parte)*.
Ed. crít. de Carmen Pinillos. Reichenberger-Universidad de Navarra, Kassel-
Pamplona, 2016; 198 pp. (Autos Sacramentales Completos de Calderón, 93).

Nueva revista de filología hispánica, vol. LXVI, núm. 2, 2018, Julio-Diciembre, pp. 742-747

El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

DOI: 10.24201/nrfh.v66i2.3440

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60258072018>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *El santo rey don Fernando. (Segunda parte)*. Ed. crít. de Carmen Pinillos. Reichenberger-Universidad de Navarra, Kassel-Pamplona, 2016; 198 pp. (*Autos Sacramentales Completos de Calderón*, 93).

JOSEFINA PAGNOTTA
Universidad de Buenos Aires
josefina.pagnotta@gmail.com

Dentro de la ingente producción calderoniana, un corpus que no contó con demasiada difusión editorial fue el de sus autos sacramentales. A partir de la iniciativa de Ignacio Arellano en 1982, como coordinador de la serie “Autos sacramentales completos de Calderón”, empezaron a divulgarse a través de cuidadosas ediciones preparadas por acreditados especialistas. Hasta el momento, se conocen ochenta. Tan significativo catálogo incluye, además, once ensayos que abordan –desde distintos aspectos– este tipo particular de dramaturgia y dos volúmenes importantes: uno recoge su profusa bibliografía; otro posee el formato de un diccionario sistematizado por numerosas entradas para facilitar la comprensión lectora de los autos editados. El contenido de estos dos repertorios, ahora, está limitado por el año de su publicación.

El santo rey don Fernando, segunda parte, último libro en salir de la imprenta, estuvo al cuidado de Carmen Pinillos, secretaria de la serie, quien había preparado junto con Arellano y Escudero la edición de la primera, dada a conocer en 1999, bajo el número 27. En esta oportunidad, Pinillos comienza su estudio introductorio precisando con solvencia aspectos concernientes a la autoría, fecha y representaciones del texto, uno de los doce autos que integraban la *Primera parte...*, cuya impresión, en 1677, contó con la supervisión del propio autor. Otro dato fundamental para respaldar la autenticidad es su mención en las famosas listas de las obras que aparecen tanto en la carta de Calderón cursada al duque de Veragua, como en la confeccionada por Vera Tassis para presidir la *Primera parte de comedias de don Pedro* (1685).

Una vez hechas tales precisiones, la estudiosa realiza comentarios de la representación de ambos autos fernandinos y del conjunto de documentos analizados ya en el estudio de 1999. Por este motivo, invita al lector a consultarla para alcanzar un panorama total. En la Introducción, sólo incorpora los registros correspondientes a 1671, que atañen a la pieza que ella edita: la memoria de apariciones,

manuscrito autógrafo de Calderón (sobre aspectos de la escenografía), y la memoria de demasiás, de pluma ajena, pero firmada y corregida por el comediógrafo (donde se da cuenta de los gastos realizados).

Fundamentales resultan sus aportes sobre la organización interna de la pieza. Para ello, Pinillos tiene en cuenta un estudio de su autoría (“*El santo rey don Fernando* y su relación con *No hay más Fortuna que Dios* y una de sus loas”, 2006) y, según precisa, amplifica en este momento. Puntualiza con acierto que las piezas del santo fueron escritas para representarse una a continuación de la otra, unidas por el argumento, como lo indica el final del primero, además de estar atravesadas por el mismo tema: la santidad del monarca. Encuentra, con razón, que las piezas dedicadas al Corpus están estructuradas “en pocos bloques escénicos centrales, que a su vez suelen agrupar motivos varios, como ocurre en estos autos” (p. 11).

La editora traza una segmentación tripartita de las macrosecuencias de los textos y expone claramente cómo el número tres domina los bloques escénicos y sus subdivisiones internas; a la vez, no olvida que las virtudes y sus enemigos también son tres y se disponen “en parejas enfrentadas” (p. 12). También, las batallas y los triunfos están regidos por el mismo número. Son valiosas, además, las observaciones formalizadas sobre cada una de estas obras por separado, en lo concerniente a la localización y al plano alegórico. Se subraya cómo individualmente mantienen su estructura bien diagramada, hecho que les permite ser escenificadas de manera autónoma.

Según comenta la estudiosa, dos compañías teatrales partían de la Villa de Madrid “para representar los autos en la octava y en fechas posteriores” (p. 12) y seguían distintos derroteros por ciudades importantes de España, adonde llevaban a escena un auto nuevo, recientemente estrenado en la metrópoli, y otro viejo, porque era costumbre teatralizar dos.

Pese al esmerado cuidado que don Pedro dedicó a toda su producción dramática, en este tipo de piezas se podía advertir motivos recurrentes, difíciles de percibir si las obras se llevaban a las tablas en forma separada. Cuando la relación temática era tan estrecha, como ocurre con las del santo rey don Fernando, los momentos reiterados podrían sentirse como “fallos estructurales”. Pinillos destaca esta problemática con ejemplos muy bien seleccionados, que tienen un sentido. Por ejemplo, “la glorificación de la monarquía reinante en tiempos de Calderón, la de los Austrias... es uno de los principales objetivos calderonianos en estos autos (y en otros muchos), que debía mostrarse si se representaban por separado” (p. 14). También se resalta el triunfo de la Caridad en la conversión del judío, lo que se interpretó como un milagro del rey Fernando III. Todas estas explicaciones permiten a la autora afirmar categóricamente que Calderón

estructuró la materia dramática de ambos autos para que pudieran interpretarse como piezas autónomas una vez representadas en las distintas ciudades españolas.

Pinillos hace consideraciones muy importantes sobre un momento “cumbre” del auto que edita, el cual dramatiza la rendición de Sevilla cuando el monarca moro Abenyecef entrega al rey Santo las llaves de la ciudad (vv. 1420-52). Las palabras de ambos soberanos, que encierran dos emblemas, y en particular las del rey cristiano, llevan a Pinillos a investigar la relación del auto en cuestión con *No hay más Fortuna que Dios* y una de sus loas. Toda esta problemática le permite replantearse si los autos que figuran como “autorizados” por Calderón “son los del estreno en el Corpus madrileño” y los que tuvieron “la supervisión del poeta”. Por ello, concluye con que quizás el texto que se mandó a la imprenta fuera el que tenía en su poder la compañía que lo estrenó en Madrid en 1671 “y luego lo llevó a los corrales, la de Escamilla” (p. 26).

Muy significativa resulta la opinión de la editora respecto de los géneros dramáticos afines a ambas piezas fernandinas. La influencia de la Comedia Nueva en la composición del auto sacramental es innegable. Pinillos destaca, por ejemplo, la presencia de los graciosos, Rústico (en la primera) y Tropezón (en la segunda), y la particularidad asignada a este tipo de personaje teatral, como se desprende de su propio nombre. Rústico, personaje burdo, comparte los rasgos del bobo de la comedia, se mofa de Alcorán y Hebraísmo y crea una farsa entremesil, muy característica de la comedia barroca, que anuncia al público, donde se ejecuta el apaleamiento de estos “enemigos de la fe”. Tropezón, soldado glotón y cobarde, no posee, en cambio, la misma “importancia estructural” que aquél, pues su función radica en atenuar los momentos de mayor tensión mediante, por ejemplo, uno de los rasgos caracterizadores del gracioso teatral: su particular idiolecto.

Si en la Comedia Nueva el tema amoroso tiene su razón de ser, en los autos, como se señala, está ausente debido a su carácter de exaltación eucarística. En cambio, se resalta con mucha precisión la estrecha relación de estas piezas con las comedias hagiográficas. Como se advierte criteriosamente, los autos sacramentales no sólo adoptan su argumento, sino también su estructura, pues “las vidas de santos o leyendas... fue el género narrativo más prolífico en la Edad Media y en el Renacimiento” (p. 28).

La investigadora examina los comentarios de Estrella Ruiz-Gálvez (2005), quien advierte cómo “los relatos hagiográficos siguen un esquema retórico similar al de las crónicas, que son la fuente principal del dramaturgo”. Por eso, Pinillos encuentra aplicable, en las piezas dedicadas a Fernando III, el esquema narrativo de siete puntos propuesto por Ruiz-Gálvez: “1. Nombre, 2. Nacimiento (fecha y

lugar), 3. Progenie, 4. Formación, 5. Actividad, 6. Muerte ejemplar, 7. Actividad *post mortem*" (p. 28). Enuncia, pues, minuciosamente, cada uno de ellos y los ejemplifica con fragmentos representativos de ambos autos. Teniendo presente el "esquema hagiográfico", la editora dedica mayor atención a la actividad del santo rey Fernando, "modulada mediante el modelo de santidad barroca y contrarreformista, centrado como indican las doctrinas tridentinas en su presentación en dos vertientes: modelo de imitación e intercesor" (p. 29).

Son muy interesantes las reflexiones en torno de los episodios milagrosos atribuidos al rey santo y la presencia constante del apóstol Santiago en su vida. También lo son las intervenciones milagrosas que se realizan como sueño profético relacionadas "con la conquista de Sevilla" (p. 33) y cómo acompañan los distintos efectos teatrales tan importante motivo. Asimismo, la editora dedica espacio considerable a los milagros marianos que tuvieron lugar en tiempos de Calderón y explica impecablemente el episodio de la intervención de la Virgen. Estima acertadamente que el "episodio más elaborado es, sin duda, el de la realización de la imagen de la Virgen de los Reyes" (p. 38). Pinillos resalta los motivos principales que permitieron a Calderón alcanzar el "elevado grado de elaboración y perfección en esta escena" (p. 35): el diseño presentado anteriormente en su *Aurora en Copacabana* y la idiosincrasia del auto sacramental que, con su puesta espectacular, recurre al uso particular de las tramoyas y de la música. Se tiene presente también el esquema "de la narrativa hagiográfica", expuesto por Zugasti (2006).

Pinillos destaca, sobre todo en la pieza que edita, la importancia fundamental de la música que, en esta oportunidad, junto a los efectos teatrales, está al servicio de la defensa del "futuro dogma de la Inmaculada" (p. 38). Asimismo, señala las escenas en que se intensifica la presencia de la música, el uso de determinados instrumentos y la aparición de los ángeles que cantan para glorificar a la Virgen. El último segmento referido a Fernando III se relaciona con su muerte "en olor de santidad", que está acompañado también por momentos musicales.

El segundo apartado del estudio preliminar se diseña de manera breve, pero eficaz, y está destinado a la "sinopsis métrica". Pinillos presenta el esquema de versificación del texto, dominado en su mayor parte por el octosílabo (el romance con tres variantes en su rima, las redondillas y las quintillas), aunque también hay algún ejemplo de romancillo (heptasílabo). El verso de arte mayor está representado únicamente por un soneto, pero aparecen también algunos fragmentos en silva. La editora indica las intercalaciones de "pasajes musicados" y también los versos que no riman, que "parecen un añadido posterior para aumentar el número de intervenciones musicadas" (p. 40).

Con el estudio textual, que ocupa la tercera sección, finaliza este sustancioso ensayo. Se reafirma una vez más la importancia de que esta pieza haya sido publicada con la aprobación de su autor en la *Primera parte...*, en 1677. Con muy buen criterio, Pinillos hace la diferenciación entre los autos calderonianos publicados, siempre disponibles para el lector interesado, y “fijados en la *Editio princeps*”. Los no publicados, por el contrario, están sometidos al proceso de copias manuscritas, con los consabidos errores.

La editora presenta una lista muy completa con los datos correspondientes a la impresión (lugar, editor, fecha) y los necesarios para la ubicación de los ocho “testimonios conservados (solo uno manuscrito)”: la institución que lo posee y la firma topográfica. A cada ejemplar le atribuye una sigla; luego, con rigurosidad establece que algunas erratas y adiciones se originaron en la compañía de Escamilla, que representó el auto, de donde tal vez salió “el «original» que llegó a la imprenta” (p. 42).

Con minuciosidad, Pinillos señala las erratas no subsanadas por las ediciones derivadas de la *princeps* y hace lo propio con las enmendadas “por sus descendientes”. De igual manera, tiene presentes las opiniones de otros críticos (Wilson, entre ellos) que estudiaron detalladamente las reediciones posteriores a la príncipe, para después revelar los errores que se fueron transmitiendo de una a otra reimpresión. A modo de resumen, la editora presenta el estema final, pero no concluye su estudio introductorio sin antes ofrecer una numerosa e importante bibliografía que utilizó pertinente a lo largo de la fase preambular. Se hace la salvedad de que en distintas ocasiones no se reproduce la que se transcribe, *in extenso*, a pie de página.

“Abreviaturas de los títulos de autos sacramentales” clausura la primera parte del libro. Se aclara que los textos se mencionan con las abreviaturas y el número de versos y que ellos corresponden a los libros editados en la serie *Autos completos*, coordinada por Arellano.

En la segunda parte del volumen, se reproduce impecablemente, con tipografía diferenciada para los parlamentos y las didascalías explícitas, el auto historial alegórico intitulado *El Santo Rey don Fernando*, segunda parte. Los 2 244 versos que lo componen están anotados con precisión y sobresalen las explicaciones de tipo histórico, religioso, geográfico, filológico, entre tantas otras, apoyadas por distintas autoridades de cada una de estas disciplinas, que permiten al receptor interpretar plácidamente el sentido del discurso poético. Todo el libro se cierra con un índice de notas que remiten a sus respectivos versos.

Esta edición crítica preparada por Carmen Pinillos, desde la rigurosidad de los conocimientos que la diseñan y la claridad de su expresión, constituye no sólo un invaluable aporte destinado a los estudiosos de este subgénero teatral, sino también formaliza una

invitación para aquellos que no han tenido ocasión de acercarse a un grupo de obras de don Pedro Calderón de la Barca casi desconocido.

REFERENCIAS

- PINILLOS, CARMEN 2006. “*El santo rey don Fernando* y su relación con *No hay más Fortuna que Dios y una de sus loas*”, en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras. Homenaje a Jesús Sepúlveda*. Eds. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt/M., pp. 357-376 (*Biblioteca Áurea Hispánica*, 22).
- RUIZ-GÁLVEZ PRIEGO, ESTRELLA 2005. “De reyes y de santos. San Fernando, de las crónicas de la Edad Media a las hagiografías del siglo xvii: permanencia y adaptación de una imagen”, en *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*. Coord. Marc Vitse, Iberoamericana, Madrid, pp. 1015-1031.
- ZUGASTI, MIGUEL 2006. “La elaboración del ícono de la Virgen de los Reyes en el auto calderoniano *El santo rey don Fernando (segunda parte)*”, en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras. Homenaje a Jesús Sepúlveda*. Eds. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt/M., pp. 637-666 (*Biblioteca Áurea Hispánica*, 22).