

y conservada en versión latina y catalana. No se nos dice de qué texto se hace la traducción. Suponemos que es de la versión catalana contenida en el manuscrito 16.432 del British Museum, que reproduce Miquel Batllori en las *Obras esenciales* de Ramon Llull (I, pp. 31-54). Esta versión catalana data del siglo XV y, mediante supresiones, adiciones y modificaciones, aún debe de estar más lejos de las palabras confiadas por el «Doctor iluminado» en París. M. Batllori aduce el valor historiográfico que sin duda tiene. Pero en aras de la extensión del volumen y de la representatividad, que tanto venimos aduciendo en esta reseña, estando además fuera otras obras importantes, pensamos que hubiera bastado dar por suplida su ausencia con las espléndidas palabras liminares de Miquel Batllori sobre la figura, impulsos y actividades de Ramon Llull.

Encontramos una pequeña incoherencia en relación con el tipo de público, lingüísticamente delimitado, al que se destina. Como hemos apuntado, sin duda se ha seguido el criterio perfecto para las dos más famosas obras en verso del autor: la edición bilingüe. La especificidad de la palabra poética así lo requiere. Seguir el mismo criterio para la prosa se encuentra con las dificultades obvias de extensión. Esta ausencia del texto catalán en la gran mayoría de las páginas del libro limita su uso en los lectores castellano-parlantes —lo que no ocurría con la selección de Ausias March en esta misma colección— y hace innecesaria la edición bilingüe del estudio introductorio de Miquel Batllori. El espacio del texto catalán de la Introducción, así como el de la *Vida coetánea*, hubiéramos preferido verlo ocupado, si no por el *Blanquerna*, por alguna otra de las grandes obras de Ramón Llull inaccesibles al lector que se arredra ante la lectura en catalán: el *Libre del gentil e les tres savis* o el *Arbre de filisofia d'amor*, por ejemplo.

Todo lo dicho es cuestión de preferencias —preferencias que intentamos objetivar—, pero que no hacen menoscabo en los méritos del libro. Ramon Llull, «toda una literatura», ha tenido quien felizmente le sirva a unos lectores y estudiantes que no pueden permitirse el ignorarlo.

Germán Vega García-Luengos

CALDERON DE LA BARCA, Pedro: *La Cisma de Inglaterra*. Edición, introducción y notas de Francisco Ruiz Ramón. Madrid, «Clásicos Castalia» (n.º 119), 1981 (218 páginas).

Es una idea repetida, y que va encontrando su eco, la de que nuestros máximos dramaturgos clásicos necesitan ediciones cuidadas y comentadas —asequibles a un amplio número de lectores— de aquellas obras que no forman parte del grupo realmente exiguo y ensombrecedor del resto al que estos autores deben su fama. Modernamente, *La Cisma* ya ha formado parte de algunas ediciones conjuntas de obras de Calderón, debidas a Hartzenbusch, Astrana Marín, Valbuena Briones, el propio Ruiz Ramón..., pero aparece ahora por primera vez de forma independiente, convenientemente anotada y precedida de un estudio introductorio, así como de un repertorio bibliográfico selectivo.

*La Cisma de Inglaterra* levanta sobre las tablas las acciones trágicas de las que son primeros protagonistas el Rey Enrique VIII, Catalina de Aragón, Ana Bolena y el Cardenal Wolsey. Pero hay más. Ya el título nos señala inequívocamente que no se trata sólo de la tragedia de unos individuos sino de la tragedia de todo un pueblo, de una tragedia histórica. Las acciones individuales no quedan relegadas únicamente en el individuo: encuentran repercusiones colectivas, históricas. «Esta conexión entre individuo e Historia, entre pasión individual y destino histórico, constituye uno de los núcleos fundamentales del sentido trágico de *La Cisma de Inglaterra*,

a la vez que ilumina la profunda concepción trágica de la Historia, concepción meridianamente antideterminista de Calderón» (p. 30).

La acción dramática muestra la mudanza de Enrique VIII desde una posición de defensa de la fe católica y de fiel esposo de Catalina a otra de ruptura con la Iglesia y con su mujer. Es la causa desencadenante su pasión ciega por Ana Bolena, aprovechada y encauzada por la ambición de su valido Volseo y de la propia Ana. La razón va a ser vencida por la pasión, lo «justo» por el «gusto». Las elecciones están equivocadas y arremeten contra la norma. Los acontecimientos se van eslabonando. La libertad se convierte en necesidad en esta tragedia de error tan calderoniana. La culpa arrastra la pena, que en forma de muerte violenta o de desesperanzados remordimientos se cierne sobre los protagonistas. De fondo, pero como consecuencia y enseñanza principal, todo el pueblo inglés inmerso en la desunión y el desorden.

El estudio introductorio del profesor Ruiz Ramón prescinde de consideraciones generales sobre la vida y la obra del autor, para entrar desde su arranque, con admirable profundidad y claridad, en el análisis de la tragedia en sí misma. Al hilo secuencial de las escenas, paso a paso, con el acierto de quien tan bien conoce el arte de Calderón, el editor nos hace ver la funcionalidad dramática económica y polivalente de cada uno de los elementos en sí y de su relación, tanto de contigüidad formal como significativa, con el conjunto. Personajes, acciones y palabras se imbrican, se relacionan, se potencian en un todo, con una lógica interna que no permite que nada quede suelto. Todo ello sin menoscabo del carácter de «poema dramático» que tiene la obra barroca de Calderón, puesto en evidencia en momentos de intensa poesía y en el uso modélico de las distintas formas métricas.

El ditor nos hace notar cómo desde un comienzo surgen los signos que anuncian y prefiguran el porvenir, en esa técnica tan grata a Calderón. El Hado —explícito a través del sueño, el horóscopo o las palabras y acciones de los personajes, sobre todo las del bufón seudoloco y vidente Pasquín, uno de los más geniales graciosos de Calderón— está presente en toda la obra: adelanta y condensa la acción con respecto al espectador, y a la vez pesa sobre los personajes, los desasosiega, los confunde; ellos razonan, hablan, actúan en un clima creado por estos signos, y malinterpretándolos, caminan hacia la tragedia.

Pocos como Calderón saben tensar el ánimo del español sentado. El espectador desde el principio conoce el conflicto y su final trágico. Queda por saber cómo se llegará a él; lo que debe pasar por el juego libre de los personajes. Libremente se confundirán en las elecciones, transgredirán las normas y tejerán una malla de la que no escaparán. Calderón contiene en su cabeza toda la obra desde las escenas iniciales. Sabe lo que va a pasar y lo deja saber. Esta es su forma habitual de hacer. Calderón no es Lope —nuestra otra cima teatral—, y no lo es en buena medida por lo que acabamos de apuntar.

Desde un principio las predicciones configuran la estructura circular barroca de tantas obras de nuestro autor. Más círculos se abrirán y se irán cerrando. No todos. La fábula dramatizada —y ese es otro de los rasgos de algunas tragedias de Calderón que creemos que debe destacarse— se proyecta más allá del romance final. Así se puede apreciar en las dos tragedias que «Clásicos Castalia» ha editado en el año del Centenario: *La Cisma* y *El médico de su honra*. Los reinados de Enrique VIII y Pedro I seguirán trágicos derroteros que en las tablas sólo están insinuados. Tales insinuaciones tienen valor en sí mismas dramáticamente, pero además buscan la complicidad de los conocimientos históricos del espectador, por escasos y deformados que sean, para que ellos completen las consecuencias trágicas de la acción propuesta. La ironía trágica, que se ha derivado de tantos momentos de ambas obras, se acentúa en esos finales, que sirven a exigencias convencionales, en los que el orden tan sólo aparentemente se restablece.

La fuente de Calderón es básicamente la obra del P. Ribadeneyra *Historia Eclesiástica del Scisma del Reino de Inglaterra* (Madrid, 1588). En ella están presentes buena parte de los elementos de la tragedia, incluso algunos de los que podrían parecer creación de Calderón, conocidos sus hábitos dramáticos: desde el horóscopo de Volseo al boceto del gracioso Pasquín. A. A. Parker ha apuntado que «un tema histórico, para los dramaturgos españoles, era exactamente lo mismo que para los contemporáneos un medio para expresar una verdad universal, no para pintar un cuadro histórico». Esto hace que no existan prejuicios para modificar, ampliar y suprimir los datos de la fuente. El trabajo de Calderón destaca por el acierto de su manipulación en aras de la propuesta dramática, como el lector del libro de «Clásicos Castalia» puede fácilmente apreciar, gracias a que el profesor Ruiz Ramón ha tenido la plausible idea de colocar como apéndice aquellos pasajes de la *Historia* de Ribadeneyra que encuentran más estrechos paralelismos con los de Calderón. Esto puede coadyuvar a un mejor conocimiento del proceso creativo calderoniano.

Se ha señalado —Parker lo ha hecho— como un acierto importante del dramaturgo la compasión con que se nos presenta la figura del monarca inglés. Efectivamente esto puede responder, como afirma Ruiz Ramón, al decoro que ya Lope aconsejaba en su *Arte Nuevo* y que los gustos y prejuicios del público exigían; pero además, sobre estos postulados dramáticos, están aquellos ideológicos que hacen de la comedia española un bastión de la monarquía. Hay más. Por encima del carácter católico militante, no siempre exento de ribetes burlones, de los textos españoles en los que aparece el heresiarca inglés, Calderón ha creado la tragedia del hombre en cuyo interior luchan la pasión y la razón, y que con plena responsabilidad, pues su conciencia distingue entre el bien y el mal, sigue los reclamos de la pasión, con las consecuencias trágicas para él y su reino que van más allá del amortiguado final. Como todos los héroes trágicos de Calderón, Enrique VIII, que sufre desde el inicio de la obra, tendrá un momento en que a solas consigo mismo —en «soledad radical»— se plantea el dilema de arranque trágico (vs. 1.723-1.771). El final es rápido una vez que se ha puesto en marcha la máquina. La tercera jornada está dividida en multitud de escenas, las entradas y salidas de personajes se suceden a un gran ritmo. Ante los ojos del espectador se acumulan las muertes.

También *La Cisma* desarrolla un motivo frecuente en la comedia del Setecientos: el de la privanza. Motivo que aparece casi siempre unido al de la fortuna (Ver J. Gutiérrez: *La «Fortuna Bifrons» en el teatro del Siglo de Oro*. Santander, 1975). La figura del Cardenal Volseo guarda un cierto paralelismo con el Amán del relato bíblico, y mayor aún con las dramatizaciones que le erigen de protagonista en Lope (*La hermosa Ester*) y Godínez (*La Reyna Ester, Amán y Mardoqueo*). Se presentan, pues, justificadas las alusiones a este personaje que se hacen en *La Cisma* (vs. 670 y 680). La caída de la privanza siempre es rápida. Cuando el ambicioso valido cree estar en la cima, todo se viene abajo vertiginosamente. La muerte de Volseo por despenamiento culmina —y sirve de signo— de esta fase de la inconstante rueda (v. 2.516). Fijémonos en lo que está puede decirnos acerca de la utilización continua de signos y de la manipulación de datos por parte de Calderón: en la fuente únicamente se nos participa del rumor de que el Cardenal «se había muerto con yerbas».

En 1684, don Juan de Vera Tassis publica en Madrid *La Cisma de Inglaterra* —obra de discutida fecha de composición—, ocupando el primer lugar de las doce piezas que forman la *Octava parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca*. Este es el texto seguido por Francisco Ruiz Ramón para su edición, sirviéndose al efecto de la reproducción facsimilar de D. W. Cruickshank y J. E. Varey (*Comedias*. Londres, Gregg/Támesis, vol. XVII, 1973, pp. 1-45). Aunque no es práctica obligatoria —normal, sí— en las ediciones de comedias de la colección, nos hubiera gustado encontrar algunas consideraciones sobre la problemática textual, las razo-

nes de la elección del texto tenor, así como el cotejo con otras ediciones sueltas de finales del siglo XVII y principios del XVIII, con reflejo de variantes, en su caso, mediante nota a pie de página.

El editor, siguiendo las reglas habituales de «Clásicos Castalia», moderniza la ortografía, la acentuación y puntuación. Por otra parte, mantener las del original no significaría que se nos estuviera dando cuenta de las peculiaridades de escritura del autor, sino con toda probabilidad de las del editor y de las del cajista de turno. Así que —parafraseando a A Valle-Arce en su edición de las *Novelas Ejemplares* de Cervantes en esta misma colección (n.º 120)— es preferible que el aficionado de hoy día lea el texto con las mismas facilidades que tuvieron los lectores de 1684.

También es práctica normal en las ediciones dramáticas de la colección, y en otras, el sangrado de los versos iniciales de las estrofas. Hubiera sido útil que lo propio se hubiera efectuado en *La Cisma*, en orden a una aclaración de la estructura métrica de la obra. Asimismo, en relación con la métrica, se nos dice en el apartado «Sinopsis de la versificación» (p. 59) que el pasaje medular del nudo dramático que va del verso 1409 al 1670 (en realidad al 1570, como veremos) está compuesto en silvas. Pensamos que no son silvas, sino liras; veintisiete liras en total que responden al esquema fijo abbaC. Tipo que aparece en otros textos dramáticos.

Por último, apuntar un error fácilmente subsanable, pero que puede dar lugar a confusiones en análisis de estadística versificatoria. La obra no consta de 2.991 versos, tal como aparece en el resumen de la versificación y en las cifras que acompañan al texto, sino de 2891. La causa del desfase está en el salto de la numeración de los versos de 1.445 a 1.550 (p. 137).

Cuando Francisco Ruiz Ramón con anterioridad editaba *La Cisma de Inglaterra* junto con otras obras de Calderón (*Tragedias* (3). Alianza Editorial, Madrid, 1969), concluía sus rápidas palabras de comentario, sumándose a la opinión de A. Parker, con la afirmación de que «es un espléndido ejemplo de rigurosa estructuración dramática en donde no hay un solo elemento desprovisto de Función» (p. 34). Ahora Ruiz Ramón ha tenido la oportunidad de mostrar morosamente, además de otros muchos valores de la tragedia, en qué consiste esa estructuración. Cómo a través de la palabra dramática y de la acción escénica se va armando uno de los edificios mejor contruidos de nuestro teatro y que nos señala a un Calderón en plena madurez técnica; por más que la obra no aparezca citada en buen número de nuestros manuales de literatura.

Germán Vega García-Luengos

MELENDEZ VALDES, Juan: *Poesías selectas. La lira de marfil*. Edición. Introducción y notas de J. H. R. Polt y G. Demerson. Ed. Castalia. Madrid, 1981. Col. «Clásicos Castalia».

Con la presente edición crítica G. Demerson y J. H. R. Polt se proponen acercar al lector a la vida y obra de una de las figuras más representativas del siglo: Meléndez Valdés.

Comienza el estudio con una *Introducción biográfica*, ampliamente documentada, realizada por Demerson, destacado investigador en torno a Meléndez Valdés y su época, en la que expone la trayectoria vital y literaria del poeta a través de los acontecimientos políticos, sociales y literarios del momento que van perfilando la compleja personalidad de éste, presente en su poesía, así como una sensibilidad profunda que la influencia de la época contribuyó a desarrollar aún más. En Meléndez —señala el crítico— «La inteligencia pedía sus órdenes al corazón» (P. 29). La segunda parte consta de una *Introducción crítica* a cargo de Polt, donde analiza las tendencias más relevantes que confluyeron en la obra del «restaurador de la poesía castellana» como era calificado por sus contemporáneos. (p. 31).