

mensaje con el que Calderón creaba sus textos y su aptitud escénica para la representación. Solo me queda elogiar el esfuerzo realizado por el equipo calderoniano para mostrar este cometido y que el curioso lector aprenda y disfrute con su lectura.

Rocío Alonso Medel

<https://orcid.org/0000-0002-0402-1840>

Universidad Complutense de Madrid

ESPAÑA

rocioalo@ucm.es

Calderón de la Barca, Pedro, *El pintor de su deshonra*, ed. crítica Liège Rinaldi de Assis Pacheco, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2021, 372 pp. ISBN 978-84-9192-206-3 (Iberoamericana), 978-3-96869-145-9 (Vervuert), 978-3-96869-146-6 (e-Book).

En su estudio preliminar la profesora Rinaldi aborda la cuestión de la autoría y la datación, texto cuya fecha no le es posible precisar, pero deduce que probablemente fuera escrito en la segunda década de los años cuarenta, efectivamente por Calderón. Respecto a la fuente, la más directa, cuyas varias noticias registra, parece haber sido el caso del arquitecto y pintor Alonso Cano, quien fue acusado de haber asesinado a su esposa en 1644. En lo que se refiere a las representaciones, la primera que documentan Varey y Shergold se realizó el 29 de septiembre de 1650. Desde este momento la autora ofrece un amplio y preciso listado que recorre tanto el siglo XIX como el XX.

A partir de la concepción del honor en el siglo XVII, Rinaldi estudia la recepción de *El pintor de su deshonra*, ofreciéndonos un panorama de las ideas de los pensadores de la época. En general, durante el siglo XVII hubo debates y controversias sobre las comedias que tratan temas de carácter moral. No obstante, encuentra resonancias en el propio auto calderoniano del mismo nombre y piezas, como en el drama de honor *La fuerza de la ley* de Moreto o en algunas obras de Corneille.

Durante el siglo XVIII se generará una serie de censuras sobre los ejemplos de moral corrompida de las venganzas sangrientas que aparecen en las obras del Barroco. Este siglo hay una sarta de ataques implacables a las obras de Lope y Calderón que siguen muchos críticos literarios y dramaturgos. A pesar de que hubo algunos defensores aislados

de los autores áureos, las vicisitudes de *El pintor de su deshonra* fueron, en general, las de un rechazo de las tablas. Estas críticas continuarán en el siglo XIX, donde habrá pocas o nulas representaciones de la tragedia.

La editora hace un amplio repaso del estado de la cuestión en el siglo XX ofreciéndonos un panorama que parte de los estudios de Américo Castro y Curtius, pasando por Peter Dunn, Parker, Valbuena Briones, Ruiz Ramón, Alan Paterson, entre otros críticos, hasta llegar a la *Historia del teatro español* de Ignacio Arellano. Donde se abarcan distintas perspectivas —ética, pictórica, mitológica, religiosa, política, histórica, etc.— y análisis de personajes y situaciones dramáticas. Continúa con su revisión a partir del año 2000, señalando los trabajos de Whicker, Martinengo y otros estudiosos para desembocar en la puesta en escena de *El pintor* por parte de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 2008.

De acuerdo con Rinaldi más que analizar hasta qué punto estos dramas de asesinatos de mujeres reflejarían las circunstancias de la época, «habría que ver el tema de la honra como un resorte dramático que desemboca en la tragedia de los personajes que someten sus deseos y voluntades personales en beneficio del orden social, de lo que creen ser su deber frente a la opinión pública...» (p. 87).

La autora considera que las variaciones métricas de la pieza tienen una función temática. Con lo que quiere significar que cada cuadro implica un cambio de métrica, no algo más allá de lo que ya escribió Lope en su *Arte Nuevo*.

Pasa luego a la construcción de las unidades dramáticas de la comedia haciendo una división entre acciones principal y secundarias. Destaca que hay partes que se vinculan con la estructura del drama, como la acción que se desarrolla entre Porcia y el príncipe Federico de Ursino, pero que no coincide con el argumento central. Para Rinaldi más bien tiene una función de contraste dramático con la acción principal.

En cuanto a la temporalidad, no es precisa en la tragedia, pero se extiende por un mes o un poco más, hecho que se especifica textualmente. Además, las alusiones a las costumbres madrileñas permiten concluir que es coetánea al momento de su creación. Respecto a la espacialidad señala que es amplia —Gaeta, Barcelona y Nápoles— lo que se percibe en las didascalías. Afirma que la extensión espacio-temporal es fundamental para la verosimilitud de la trama.

En lo que toca a los personajes opina que tanto la dama (Serafina) como su esposo (el pintor don Juan) «son víctimas de un sistema que los encierra a todos en una prisión, donde los actos culpables o simplemente equivocados de cada personaje los conduce a un desenlace trágico, sin que sus actos inocentes se revelen ni los rediman» (p. 96). Don Juan vive bajo las convenciones sociales, «pero es un héroe trágico que es a la vez verdugo de su esposa y del presunto amante de ella, y víctima del código de honor al que está sometido por adecuarse a los imperativos de su condición social» (p. 97). Siguiendo a Ignacio Arellano considera que don Juan es un carácter, cuyos actos son movidos por la pasión. También coincide con la idea de personalidad difusa de Parker en virtud de las equivocaciones y deseos de algunos personajes.

Por su parte, Serafina es un modelo de perfecta casada, y aunque ama a don Álvaro, lucha siempre por su honor y el de su esposo. No obstante, ante los demás personajes nunca se redime y muere como adúltera, si bien para los espectadores es una heroína trágica.

La figura del donaire, Juanete, es un gracioso sin gracia. Pululan en la obra sus cuentecillos —de cada uno de los cuales nos habla la autora—, pero nunca hacen reír, porque en la tragedia no hay lugar para lo cómico y asevera acertadamente sobre este y otros graciosos como Coquín: «Podemos decir que la tragedia de esos graciosos consiste en su incapacidad de actuar como figuras del donaire y provocar la risa» (p. 111).

Por el fundamental estudio textual de la comedia que aporta Rinaldi nos enteramos de que hay dos manuscritos, pero ninguno es autógrafo ni se sabe quiénes fueron los copistas, los lugares o dataciones de las respectivas escrituras. Sin embargo, nos indica que las catalogaciones los registran con fecha temprana del siglo XVII. La edición *princeps* aparece en una suelta, cuya fecha de impresión se desconoce, pero los preliminares del tomo facticio en que se recogen la colocan hacia 1650. Lo numeroso de las sueltas impresas nos ofrece una demostración de la difusión de la obra.

El objetivo de la comparación de los testimonios inventariados, el cálculo de variantes y el estudio textual es «analizar la transmisión y los diversos cambios, errores y correcciones que hubo en este proceso y resultaron en distintas lecturas de la obra» (p. 113).

Peca de modestia la profesora Rinaldi cuando nos dice que hace una descripción simplificada de los testimonios consultados, ya que son muy numerosos, incluida la edición de Vera Tassis en la *Séptima*

Parte de Comedias, la cual sirvió de base para muchas de las impresiones de los siglos XVIII y XIX. De las ediciones modernas constata que Hartzenbusch la hizo a partir del texto de Vera Tassis.

Respecto a la transmisión textual analiza los testimonios en pequeños bloques. Por ejemplo, M1, M2 y PC, puesto que coinciden y se diferencian de los demás testimonios, de lo cual nos ofrece una muestra significativa. Y así sucesivamente estudia coincidencias y divergencias, errores conjuntivos y separativos, para llegar a proponer un estema final.

Su edición crítica propone un «texto ecléctico, con base principalmente en el manuscrito M1 cotejado con las lecturas de M2 y PC, pero teniendo en cuenta también las lecturas de las sueltas y de Vera Tassis», enmendando de acuerdo con las necesidades textuales (p. 157). Esto significa un trabajo monumental de varios años y digno de encomio.

Cierra el estudio introductorio una bibliografía muy amplia, para pasar luego al texto de *El pintor de su deshonra*, el cual cuenta con anotaciones de diversa índole, referidas a la indumentaria, explicaciones de carácter léxico, formas verbales en desuso, costumbres de la época, circunstancias históricas, comparación con otras obras calderonianas, amén de ir especificando razonadamente las enmiendas. La cita por la numeración de los versos, la modernización de la puntuación y la ortografía, aunado a lo anterior, hace amena y provechosa la lectura para cualquier público. Sin embargo, el especialista encontrará un amplio y expedito aparato de variantes, así como un índice de notas, que fue realizado con suma meticulosidad.

Ysla Campbell

<https://orcid.org/0000-0002-3102-3147>

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

MÉXICO

yslacampbell@live.com