



*LAS CADENAS DEL DEMONIO*, DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

Eds. José Elías Gutiérrez Meza y Henry A. Ibáñez Mogrovejo

(Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert)

*Las cadenas del demonio*, del dramaturgo español Pedro Calderón de la Barca, es una comedia del Siglo de Oro español cuya trama presenta el paso del apóstol san Bartolomé por Armenia Menor, su lucha contra la idolatría, su posterior martirio y muerte. La historia inicia con Irene, encerrada por su padre, el rey de Armenia, en una torre (trama semejante a la del príncipe Segismundo en *La vida es sueño*, del mismo Calderón) y la llegada de los hermanos gemelos, Licanoro y Ceusis, hijos del rey Astiages, que buscan heredar el trono. Irene, desesperada por su encierro, es seducida por el Demonio, quien finge ser el dios Astarot y le ofrece la libertad a cambio de su vida y alma. A través del personaje de Licanoro, quien ha encontrado un libro (el *Génesis*) que busca comprender, se anticipa la llegada de la palabra de Dios que se entenderá con la entrada a escena del santo. Este, San Bartolomé, aparece proclamando penitencia y a Cristo como el Dios verdadero. A partir de su llegada, se enfrentará con el Demonio y sus engaños, luchando también por la salvación del alma de Irene, incluso después de su propia muerte. Destacan en la obra los temas del libre albedrío, Irene como figura del pecador arrepentido que es acogido por la gracia y perdón divinos, los debates entre san Bartolomé y el Demonio sobre dogmas teológicos, y la representación de la figura demoníaca, puesta en escena como un personaje y no solo como abstracción.

Esta es la primera edición crítica y anotada de *Las cadenas del Demonio*, incluida en el gran proyecto editorial de las obras completas de Calderón, coordinado por el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) en la editorial Iberoamericana Vervuert. A diferencia de otras ediciones de la misma colección, en esta no se presentan apartados temáticos y el análisis recae tanto en el estudio literario como en el de la transmisión textual. Esto permite que sea un estudio especialmente exhaustivo como edición crítica. Esta se compone de siete partes: las notas preliminares, el estudio literario, el estudio textual, la bibliografía, el texto crítico, el aparato de variantes y el índice de notas.

El estudio literario se concentra en el debate sobre la autoría de la obra, la datación de la comedia, las representaciones y traducciones, y la posible fuente. La demostración



de la autoría de Calderón es uno de los principales aportes de esta edición. Hasta su publicación, dicho tema había sido motivo de debate entre los académicos. Como señalan los editores, la inclusión de *Las cadenas del Demonio* en los preliminares de la *Verdadera quinta parte* (1682) de Juan de Vera Tassis y su publicación en su *Octava parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca* (1684) fueron una razón inicial para que se aceptara la atribución. Sin embargo, críticos como Juan Eugenio Hartzenbusch dudaron de que Calderón fuera el único autor de la comedia. En tiempos más recientes, otros, como Don W. Cruickshank y Edward M. Wilson, dudarían también de la autoría del dramaturgo. Los editores discuten específicamente los argumentos propuestos por Cruickshank en el 2011, quien consideró la posibilidad de una colaboración. En la misma línea, los editores y autores del estudio preliminar, José Elías Gutiérrez Meza y Henry A. Ibáñez Mogrovejo, recogen y comentan las dudas de Kurt y Roswitha Reichenberger sobre la autoría de *Las cadenas del Demonio* basadas en la ausencia de la obra en las listas elaboradas por Calderón y, más bien, siguen a Germán Vega García-Luengos en su advertencia sobre la inexactitud de dichos catálogos. Tras este detallado estado de la cuestión, Gutiérrez e Ibáñez confirman la autoría de Calderón a partir de los siguientes argumentos. Más allá de la inclusión de la obra en las compilaciones de Vera Tassis, los críticos observan pasajes paralelos en obras de Calderón cuya autoría es conocida. Observan así repetición de motivos, frases y lugares comunes. En este punto, sustentan su argumento a partir de sus propios ejemplos, así como de las observaciones de Vega García-Luengos, Erick Coenen, Luis González Fernández y Sigmund Méndez.

En segundo lugar, los editores recurren al proyecto ETSO (Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro) que les permitió comparar las 500 palabras más frecuentes de la comedia con un corpus de casi tres mil piezas de los autores de la época. El informe respalda su postura sobre la autoría de la comedia. Finalmente, los editores añaden tres argumentos más para considerar la autoría de Calderón: la presencia del santo Bartolomé, la prefiguración de la fe y el libre albedrío. En primer lugar, en cuanto a las versiones sobre la distribución del mundo de los apóstoles, esta obra concuerda con la posición de Calderón, según la cual el santo que habría llegado a América es el apóstol Tomás (como se ve en *La aurora en Copacabana*), mientras que Bartolomé habría evangelizado en Armenia Menor. En segundo lugar, señalan que la prefiguración de la fe es un tema trabajado por Calderón en otras comedias, poniendo como ejemplo *El mágico prodigioso*. Por último, en cuanto al libre albedrío, Gutiérrez e Ibáñez observan nuevamente la



correspondencia con el desarrollo de Calderón de dicho tema, particularmente con el caso de *La vida es sueño*.

En cuanto a la datación de la comedia y la fuente, los editores ofrecen la información más relevante de estos dos temas como una versión condensada cada uno de dos artículos previamente publicados en 2022, uno por ambos en conjunto y otro de Ibáñez. En el apartado sobre la datación, los editores presentan nuevamente un detallado trabajo bibliográfico resumiendo los aportes de autores como Luis González Fernández, los Reichenberger, Cruickshank y Harry Hilborn, y valorando sus distintos argumentos. Así, las observaciones de González Fernández les permiten situar la comedia antes de 1644 y las de Hilborn los ayuda a corroborar, además de la autoría de Calderón, que la fecha de composición se acercaría a la de *La vida es sueño* (en su segunda versión) y *El mágico prodigioso*. Las propuestas de los Reichenberger y de Cruickshank dejan, en cambio, un margen de tiempo demasiado amplio, de más de veinte años. Los editores siguen el principio propuesto por Brent W. DeVos para datar las comedias de Calderón. Este plantea que las comedias calderonianas con menos de mil versos en su primera jornada pertenecen o a comedias mitológicas cantadas de género palaciego que serían posteriores a 1660 o a comedias mayormente recitadas previas a 1637. A partir de las similitudes con *Los dos amantes del cielo* (fecha por Hilborn alrededor de 1636) y *El mágico prodigioso* (1637), así como la falta de más evidencias, los editores proponen como datación el lapso entre 1635 y 1636.

Respecto a las representaciones y traducciones, los editores, a partir de diferentes autores como Vicenta Esquerdo, los Reichenberger, y John Varey y Charles Davis, rastrean distintos contratos datados en 1644, en 1679, una representación de la obra anunciada y anulada en 1680, representaciones en 1689 y otras a principios del siglo XIX. Comentan además que la obra se llegó a presentar con certeza en Lima en 1791 a partir de la noticia en el *Diario erudito económico y comercial de Lima*. Finalmente, comentan las traducciones listadas por los Reichenberger: una de 1876 por Franz Lorinser al alemán y otra en 1934 por Joseph Moran de la Congregación del Santísimo Redentor al chino. Los autores atribuyen el particular interés en la pieza a que representa la evangelización como uno de sus temas principales.

Finalmente, en un apartado breve sobre la fuente de la obra, que, como ya se comentó, remite a un artículo de Ibáñez, los editores profundizan la propuesta de Cruickshank sobre *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine como posible fuente. Los editores encuentran también coincidencias con el *Flos sanctorum* de Alonso Villegas,



Pedro de Ribadeneyra y Francisco Ortiz. Para Gutiérrez e Ibáñez, un elemento clave en determinar la fuente es el espacio donde se desarrolla la trama de evangelización: Armenia Menor. Esto los guía hacia el *Flos sanctorum* de Villegas. Además, se suma a esto que dicho texto también habría sido utilizado por Calderón como base para otra de sus comedias compuesta en el mismo periodo, *Los dos amantes del cielo*.

El estudio textual inicia con una descripción de los testimonios en la que se indica el nombre, editor, impresor, fecha, ciudad y ubicación del ejemplar. El caso en que se conserva más información es el del testimonio VT (*Octava parte de comedias* editada por Juan de Vera Tassis). Los editores seleccionaron los cuatro impresos más antiguos de los que se tiene conocimiento, debido a la ausencia de manuscritos conservados. A cada descripción los editores añaden un breve comentario explicando más detalles sobre cada fuente. En un segundo apartado, se detalla la transmisión textual. Los editores inician el análisis a partir de la suelta G (ejemplar de la Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen), comentando las lecciones singulares correctas que este testimonio presenta correspondientes al habla del gracioso. Asimismo, comentan distintas lagunas presentes en los otros testimonios que les permiten también señalar intervenciones de editor en el caso de VT. Por ambas razones, consideran la suelta G como el testimonio más cercano al arquetipo y es el escogido como base para el texto crítico de la obra. Los editores demuestran, asimismo, a partir de múltiples ejemplos cómo los testimonios F (suelta, ejemplar de la Universitätsbibliothek Freiburg), PVT (suelta, Pseudo-Vera Tassis) y VT derivan de un mismo subarquetipo. A continuación, analizan los cambios y correcciones incorporados por Vera Tassis en su edición, con lo que pueden comprobar que provienen de un testimonio distinto porque las enmiendas e innovaciones del editor hubieran sido arbitrarias si es que hubiera contado con el testimonio G. Gutiérrez e Ibáñez proponen que no es el caso, sino que se trata de correcciones *ope ingenii* para corregir la métrica. Esto también les permite hacer algunas enmiendas en el texto crítico a partir de lecturas en el testimonio VT. El análisis minucioso de las variantes les permite además demostrar la existencia de un subarquetipo  $\alpha$  del que provienen por un lado el testimonio F y PVT, y, por el otro, VT. De la misma manera, los errores separativos entre el testimonio F y PVT sugieren otro subarquetipo perdido que es llamado por los editores subarquetipo  $\beta$ . Finalmente, los editores proponen el estema completo.

El estudio textual concluye con la sinopsis métrica de las tres jornadas y los criterios de la edición. Señalan que esta sigue las normas planteadas por Ignacio Arellano en *Editar*



a *Calderón* (2007), por lo que se modernizaron las grafías que no afectan la fonética. Las enmiendas son señaladas en las notas al pie de página salvo las que corresponden a las acotaciones. Finalmente, se encuentra la bibliografía revisada por los editores, el texto crítico, el aparato de variantes y el índice de notas.

Esta edición es un aporte significativo a los estudios del Siglo de Oro, especialmente a los estudios calderonianos. La aparición de tópicos recurrentes del teatro de Calderón pone esta obra poco conocida en diálogo directo con textos canónicos calderonianos, amplía las posibilidades de establecer comparaciones y extender el conocimiento específico sobre el autor y sobre los procedimientos teatrales del Siglo de Oro. Los editores han trabajado el texto en profundidad, ofreciendo anotaciones que facilitan su lectura, haciéndolo más accesible al lector, aclarando conceptos, contextualizando y explicando referencias. Además, ofrecen un estudio textual particularmente minucioso y debidamente explicado. La edición no solo tiene el mérito de ser la primera edición crítica realizada sobre esta comedia, sino de demostrar de manera definitiva la autoría de Calderón y ofrecer una datación bastante precisa, lo que la vuelve una lectura clave para los estudiosos calderonianos.



DANIELA RUIZ

