

Pedro Calderón de la Barca, *La exaltación de la cruz*, ed. Ignacio Arellano, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2022, 216 pp. ISBN: 978-84-9192-260-5 (Iberoamericana) ISBN: 978-3-96869-255-5 (Vervuert)

**Jorge Ferreira Barrocal**

<http://orcid.org/0000-0002-0645-1844>

Universidad de Valladolid / Clemit

ESPAÑA

jorge48@hotmail.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 10.2, 2022, pp. 1021-1025]

Recibido: 01-08-2022 / Aceptado: 25-08-2022

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2022.10.02.61>

El volumen que reseñamos incluye la edición crítica de la comedia calderoniana *La exaltación de la cruz*, al cuidado del profesor Ignacio Arellano Ayuso. El volumen sigue la estructura modelo preponderante en las ediciones críticas: introducción (1), texto fijado (2), registro de variantes (3) e índice de notas (4). El estudio introductorio consta de tres capítulos: «*La exaltación de la cruz*. Algunas consideraciones generales», «Breves glosas a la acción» y «Notas textuales a *La exaltación de la cruz*».

El primero de ellos se divide en varios subapartados que analizan —de manera pormenorizada— algunos aspectos de interés de la pieza del comediógrafo madrileño. Para empezar, el editor atiende el debate crítico en torno al título de nuestra comedia. Todo parte de la lista que envió Calderón al duque de Veragua, en la que no figuraba el título de *La exaltación*, pero sí *El triunfo de la cruz*. El editor presta atención al estado de la cuestión, que traza Alejandro García-Reidy en un artículo de 2017. El profesor de la Universidad de Salamanca llegaba a la conclusión —después de haber barajado un buen número de noticias de representación— de que se trataba, indudablemente, de dos comedias distintas. Por contrapartida, Arellano califica la hipótesis como «muy poco verosímil», dado que difícilmente

podrían confundirse estas dos piezas, que estribaban en asuntos bien diferentes. A juicio del editor, el simple hecho de acceder al texto de la comedia evitaría cualquier clase de confusión, pues *El triunfo de la cruz* es una fiesta —celebrada el 16 de julio— que recuerda la victoria en Navas de Tolosa, mientras que *La exaltación* —fiesta celebrada el 14 de septiembre— trae a la memoria, precisamente, el argumento de nuestra comedia: la recuperación de la cruz por el emperador Heraclio, cuyas huestes se enfrentaron a las del persa Cosdroes. Así las cosas, Arellano considera poco viable la existencia de dos comedias diferentes. Solo se podrían contemplar, en todo caso, confusiones o lapsus en listas y referencias contemporáneas.

El segundo apartado del primer capítulo revisa las fuentes de las que pudo haber bebido la obra. Un hipotexto clave es la *Legenda aurea* de Jacobo de la Vorágine, que recoge dos versiones sobre la fiesta de la Exaltación de la Santa Cruz. Calderón sigue la segunda en lo tocante a la batalla de Heraclio y Cosdroes, y recurre a la primera para narrar la entrada del emperador en Jerusalén. Con respecto a este último motivo, la *Leyenda dorada* cuenta que Heraclio no puede entrar en la ciudad porque se derrumban las piedras de la puerta principal. Un ángel llegado del cielo le dice que Jesucristo accedió con unas ropas mucho más humildes. Heraclio recapacita, se despoja de sus ostentosas libreas y entra con la parte recuperada del madero. Con posterioridad, aparecen relatos que añaden matices a la leyenda, y en uno de ellos se centrará Calderón especialmente para aderezar los componentes de su trama: el *Flos sanctorum* de Pedro de Ribadeneira, libro que debía leer el protagonista del *Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda para mitigar sus males (resulta de interés señalar que esta polémica obra ha sido atribuida recientemente por Rodríguez López-Vázquez y por Rodríguez López-Abadía<sup>1</sup> a fray Prudencio de Sandoval, obispo de Pamplona y primo del duque de Lerma). Calderón sigue de cerca, asimismo, la leyenda hagiográfica que recoge el texto de Ribadeneira a propósito de San Anastasio «el Persa». El jesuita indica en su texto que el rapto de la cruz provocó la conversión de muchos paganos, entre ellos, Anastasio, que tras acogerse a la nueva fe, es arrestado en Cesarea de Palestina y martirizado, finalmente, en Persia. Arellano señala que pudo haber muchas más fuentes, pero lo más interesante es la adaptación dramática de los datos, supeditada, claro, al artificio poético.

La tercera sección examina el debate teológico de la obra, que mantienen Zacarías (guardián de la cruz hecho prisionero) y Anastasio en diferentes momentos de la comedia. La controversia comienza en la parte final (vv. 984-1064) del primero de los actos, cuando el mago le ofrece un consuelo al cristiano, recordándole la arbitrariedad de la Fortuna. Zacarías dice que «No hay más Fortuna que Dios» (nombre de uno de los autos de Calderón) y propone la doctrina de la unión hipostática, subrayando que la única ciencia verdadera es Cristo. Anastasio no comprende lo que dice Zacarías, y ello implica un debate filosófico estructurado según los principios de la *disputatio* escolástica, con ciertos elementos del lenguaje privativo de aquella particular argumentación: *luego niegas, según eso, ¿luego es*

1. Rodríguez López-Vázquez, Alfredo, y Rodríguez López-Abadía, Arturo, «El Quijote de Avellaneda y la hipótesis Sandoval: procedimientos de análisis, escrutinio y verificación», *Lemir*, 26. 2022, pp. 291-320.

*falso?*, *probaré*, *argüir*, *probaré*, etc. En los albores del acto segundo —después de las burlas de Morlaco para con Zacarías— se reanuda el debate, y Anastasio pregunta sobre algunos puntos clave de la doctrina católica: el misterio de la Trinidad, la unión hipostática, el misterio de la redención o las apropiaciones de las personas de la Trinidad. Zacarías esgrime que Dios es la ciencia de todas las ciencias, dado que, como conocedor de todas las cosas, es la máxima autoridad de la jurisprudencia, música, arquitectura, geometría, medicina y teología. Anastasio se sorprende de que Zacarías no mencione la hechicería y sus variedades, principales ciencias del mundo pagano. El custodio de la cruz denuncia esas prácticas, que no son otra cosa que malignas artes diabólicas. En el acto final Anastasio queda convencido por la *argumentatio* de Zacarías, y decide profesar la fe. En la coda de este capítulo, el editor analiza la participación del órgano y de las chirimías en los pasajes musicados, que guardan una estrecha relación con el género sacramental. De igual manera, se analizan las letras de dichos fragmentos, correspondientes a ciertas partes de los salmos 69 y 94, que se rezaban, respectivamente, como introducción a las horas canónicas en los breviarios romanos y como invitación para que los fieles acudieran al oficio divino.

El último de los sub-apartados del primer capítulo examina la puesta en escena. Reciben atención, para ser más exactos, la escenografía y la tramoya, elementos esenciales de la comedia de santos, cuyos componentes genéricos también hacen acto de presencia en *La exaltación* (compatible con el influjo de los autos, que Arellano citaba anteriormente). En el plano de la gestualidad, la prosémica y la cinésica, destacan el gesto furioso de Cosdroas (v. 2262), el rechazo de Siroses (acot. v. 2571) o la coronación de Menardes (acot. v. 2542), así como otras situaciones de la acción en las que juega un importante papel el ánimo de los personajes. Por otro lado, el editor analiza el vestido de pieles que porta Anastasio en su primera aparición. Este signo se presta a múltiples interpretaciones: el estado animal del hombre incivilizado, el desamparo del hombre fuera de su verdadera religión, un estado espiritual negativo, apetitos que desvían al hombre de la verdad, ateísmo, penitencia, etc. Arellano sostiene que, en el caso de Anastasio, se trata del retiro de la vida mundana, asociado al desengaño de la corte, aunque no podamos descartar que sea «un signo de valencia doble», algo muy común en la producción calderoniana. Con todo, lo que sobresalen son los efectos visuales y los decorados, de gran potencia al principio y al final de la obra. En los compases iniciales, se conjugan las apariciones mágicas prodigiosas provocadas por Anastasio (acompañadas de música de cajas y trompetas) con la visión de la batalla, en la que se llevó a las tablas un decorado formado por una montaña y unas murallas, y en la que, a mayores, se produjo una elevación. *La exaltación* se remata con una apoteosis —desgranada en la dilatada acotación tras el verso 3353— en la que se tocan chirimías y en la que resulta clave la «elaborada composición visual del vestuario», en palabras del erudito. Arellano concluye el capítulo con el escrutinio simbólico de espacios dramáticos relevantes, tales como la gruta (que puede representar la ceguera de la barbarie) o la Jerusalén celestial, la *Civitas Dei* de San Agustín, que se escenifica con el decorado de la última apoteosis. Arellano pone en diálogo este espacio, además, con la ciudad amurallada de la que habla Núñez

de Cepeda en las *Empresas sacras*. Otros lugares de la emblemática con los que se podría haber vinculado también son los alcázares de la alegoría proyectada en *El caballero peregrino* (1601) del misterioso fraile conquense Alonso de Soria, agustino que dio a la imprenta el último de los libros de caballerías «a lo divino» de los que tenemos noticia.

En el segundo capítulo Arellano establece una división en bloques escénicos —glosada con agudos comentarios— de la comedia, radicada en las acciones, los espacios y la forma métrica. El primer acto se divide en tres:

1) *La magia de Anastasio y el asedio de Jerusalén* (vv. 1-344, con breve coda cómica, vv. 345-422; apertura en silvas de consonantes, vv. 1-33; y resto en romance, vv. 34-422).

2) *En el palacio de Heraclio* (vv. 423-774, redondillas, con sonetos y octavas englobados).

3) *En el palacio de Cosdroas* (vv. 775-1064, redondillas 775-845 con pasajes cantados englobados; y romance 846-1064).

El acto segundo presentaría tres bloques, el primero con dos secuencias, y el segundo con tres:

1. A) *Tribulaciones de Zacarías y debate religioso* (vv. 1065-1378, romance)

1. B) *La acción bélica* (vv. 1378-1488, sigue romance)

2. A) *La batalla* (vv. 1489-1695, silvas de consonantes)

2. B) *Menardes y Siroes* (vv. 1696-1806, redondillas)

C) *Prosigue el debate teológico* (vv. 1807-1927, continúan las redondillas)

3. *Los dos reyes frente a frente* (vv. 1928-2193, romance)

El tercer acto cuenta con tres bloques. El segundo se escinde en dos secuencias, y el tercero también en dos:

1. *Nuevos planes de guerra* (vv. 2194-2675, romance)

2. A) *La corte de Heraclio* (vv. 2676-2799, redondillas)

2. B) *Siroes se alía con Heraclio* (vv. 2800-3017, romance)

3. A) *Victoria de Heraclio y de la cruz* (vv. 3108-3317, redondillas con pasajes cantados englobados)

3. B) *La exaltación de la cruz* (vv. 3318-3457, romance)

El último capítulo del prefacio incorpora el estudio textual de *La exaltación de la cruz*, que se ha transmitido en dos versiones variantes principales: la que trae el ms. 19597 de la BNE y la reflejada en la *Primera parte de comedias escogidas de los mejores ingenios de España* (P), de la que desciende la *Séptima parte* (SP) de Vera Tassis, con la incorporación de algunas pequeñas correcciones. Arellano aduce que

es imposible saber si el manuscrito —con licencias de representación fechadas en 1662— precede a la edición príncipe, y decide tomar el códice como texto base por un criterio de amplitud —e interés. Tanto P como SP ofrecen una versión reductora que amputa el 10 % del texto del manuscrito (aproximadamente 370 versos), que aglutina pasajes doctrinales típicos del género hagiográfico. Dichos fragmentos, de carácter estático, habrían sido mutilados en una copia de una compañía adaptada para una representación teatral, de la que partiría la *princeps*. Del mismo modo, el manuscrito subsana numerosos errores de la tradición impresa (pone por caso la lectura corrompida de los vv. 2109-2115), si bien es cierto que algunas veces Arellano enmienda malas lecturas del códice con P y SP (un ejemplo se localiza en el v. 1600), y otras *ope ingenii*. Sin embargo, para la fijación del texto, el editor no tiene en cuenta las lecciones de las ediciones más modernas (Apontes, Keil, Hartzenbusch o Valbuena Briones), que descienden en línea de P con la mediación de SP. Por tanto, Arellano decide no registrar las lecturas de la «basura textual» en el aparato de variantes.

Habida cuenta del estudio textual, paso a ofrecer, en último lugar, un brevísimo reporte del texto fijado.

En verdad, poco podemos reseñar, más allá de su limpieza y de la riqueza de la anotación filológica, propia de un gran maestro, como lo es Arellano. Aun así, algunos lugares pueden verse enriquecidos, como por ejemplo el v. 198, en el que se podría haber citado la *Gigantomaquia* perdida de Fernando de Herrera a la que aluden los Pacheco (canónigo y pintor) en sus obras. El v. 421, donde se cita la *causa causarum*, requiere de la mención del siguiente lugar de la obra capital del Aquinate: *Summa Theologica*, I, q. 5, a. 2 (con respecto al orden de los conceptos del *bien* y del *ser*). El v. 1111 de la comedia, en el que Zacarías dice «voy por agua y llevo agua», es una clara referencia del *vallis lacrimarum*, dado que el patriarca sufre el castigo de la cisterna «gimiendo y llorando» (expresión del himno *Salve Regina*, presente en otros lugares de la obra). En el v. 1590 Clodomira hace gala de sus habilidades marciales —declarando, a la par, su poca belleza—, lo cual remite a las amazonas, que el *DRAE* define como mujeres «de apariencia o carácter fuerte y combativo» en la segunda entrada.

Estas sugerencias no cambian nada en absoluto, y su presencia solo busca dejar constancia de una lectura atenta del texto, que como no podría ser de otra forma, es impecable. En definitiva, Arellano demuestra una vez más que es uno de los grandes filólogos áureos de nuestro tiempo y un experto de la poesía dramática calderoniana. Solo cabe señalar que ojalá recibamos, en un futuro próximo, nuevas ediciones críticas preparadas por el director del GRISO, que deleitarán —como en el caso que nos ocupa— a los lectores especializados y aficionados.