

Una edición ejemplar: *El verdadero Dios Pan*

Artículo reseña

Pedro CALDERÓN DE LA BARCA. *El verdadero Dios Pan*. Edición crítica de Fausta Antonucci. Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2005. 316 p.

(ISBN: 3-93774-01-5; Teatro del Siglo de Oro, «Ediciones críticas», 142; «Autos sacramentales completos de Calderón», 48.)

Allá, por aquellos años de 1960-1961, un minúsculo escolar de la universidad de Toulouse —que todavía no se llamaba de Toulouse-Le Mirail— se atrevió a tomar como tema de tesina (*la maîtrise* a la francesa) un estudio global de los autos mitológicos de Pedro Calderón de la Barca, con especial enfoque sobre una comparación entre las dos versiones del auto titulado *El divino Orfeo*.

Ahora, por estos años de 2005-2007, el mismo personaje, cargado de nueve lustros más y de alguna que otra ciencia suplementaria, tiene entre manos un ejemplar de la edición crítica, por Fausta Antonucci, de una obra maestra del acervo sacramental mitológico del dramaturgo madrileño: *El verdadero Dios Pan*, nueva pieza editada en el marco del proyecto capitaneado por Ignacio Arellano y regido por Mari Carmen Pinillos, aquella empresa gigantesca que llega ya al volumen 61 y se acabará, si Dios quiere y la colaboración entre la Universidad de Navarra y la Edition Reichenberger lo permite, en los tres o cuatro años venideros.

Ayer, pues, unos investigadores aislados y condenados a manejar la útil aunque tan pecaminosa edición Aguilar de Ángel Valbuena Prat. Y hoy, un fornido tropel de editores y críticos dedicados todos a editar pulcramente y a explorar detenidamente el universo sacramental calderoniano. Y entre esos últimos, la ya famosa autora de la edición definitiva de *La dama duende*, Fausta Antonucci, que nos ofrece con este volumen 48 de la colección de los «Autos sacramentales completos de Calderón» lo que no dudaré en llamar una edición modelo, una *edición ejemplar*, a buen seguro una de las “muy mejores” entre las publicadas hasta ahora en la serie.

LA INTRODUCCIÓN

Ejemplar, en efecto, toda la parte introductiva (pp. 9-119), sobre cuya importancia se me permitirá hacer unos extensos comentarios. Porque no encontramos sólo en ella —sólida e indiscutiblemente elaborada— el clásico apartado sobre «Fecha de composición, representaciones y fortuna [editorial] contemporánea del auto», o el consagrado al «Estudio textual», con sus sutiles y convincentes estemas (6 y uno final). También, y sobre todo, hallamos en esta Introducción dos joyas tituladas «El tratamiento alegórico del mito clásico» (pp. 16-38) y «Construcción dramática, escénica y escenográfica» (pp. 39-67). En total, unas cincuenta densísimas páginas que, de ahora en adelante, serán de obligada lectura para todos los futuros editores de autos sacramentales y merecerían —por su finura interpretativa, su coherencia redaccional y su rigor metodológico— ser extractadas en la parte de «Antología crítica» de un deseable Segundo Suplemento de la célebre *HCLE* dirigida por Francisco Rico, si es que algún día viera la luz.

De la alegoría

Empecemos por lo alegórico. Sintetizando las aportaciones de los mejores especialistas, como Parker o Arellano, Fausta Anto-

nucci retoma, enriqueciéndola, la descripción del «mecanismo significante de la alegoría» (p. 16). Ésta, por su funcionamiento analógico, se constituye, como se sabe, en un espejo que convierte «las realidades espirituales, los conceptos teológicos (*lo que es*, es decir, lo que *verdaderamente es* [...]; el asunto) en su equivalente visual»: imágenes y personajes que son una copia «(*lo que no es*, es decir, lo que no existe verdaderamente sino sólo en la imaginación; el argumento)» (p. 17). Pero esa dimensión visual —con su posibilidad de desarrollo pictórico y su conexión con la prosopopeya— se inscribe en una acción narrativa y dramática. De modo que la alegoría sacramental, lejos de quedarse en el mero nivel de la figura de dicción, llega a ser una «alegoría dramática más que pictórica, siendo las alegorías pintadas, aun las más completas, estáticas» (p. 17).

Por otra parte, Calderón, en su concepción y manejo de la alegoría, participa de la larga tradición exegética que establece, para la Escritura, cuatro niveles de lectura: son, la cosa es harto conocida, el literal, el alegórico (o tipológico o figural), el místico (o anagógico) y el moral (o tropológico). De este “cuadrivio” interpretativo interesará especialmente, para poder entrar en la comprensión de la alegorización del mito pagano, el segundo enfoque, o sea, el alegórico o figural. En la exégesis bíblica cristiana, en efecto, la interpretación tipológica relaciona realidades del Antiguo Testamento con realidades del Nuevo, sin que quede cancelada, al final del proceso, la realidad de las primeras. Estamos, pues, ante lo que San Agustín llama una alegoría *non in verbis sed in facto*. Mientras que en el aprovechamiento por Calderón de la materia mitológica, sólo será lícito hablar de una alegoría *in verbis*, en la medida en que el mito nunca podrá considerarse como una “realidad”, siendo como es una fábula mentirosa a la que hará falta correr el velo para revelar su parte de verdad, la de constituir unos «visos y lejos» de la realidad de la Gracia.

Calderón, por supuesto, no inventa esta modalidad de recuperación del legado clásico (legitimidad del arte poético y mate-

ria mítica). Pero lo importante, como subraya la editora al final de su descripción sintética de la corriente que hace suya el dramaturgo, es ver cómo éste adopta «la idea de que los paganos tuvieron noticia de las profecías bíblicas, lo que implica la creencia en una prioridad cronológica de éstas con respecto a los textos clásicos». Con esta decisiva e iluminadora conclusión:

[...] Calderón se adhiere a las posiciones de quienes no vacilaban en trastocar la evidencia histórica y filológica con tal de reafirmar la primacía de las Escrituras en la elaboración mítico-religiosa del Occidente. En este sentido, Calderón se nos revela como hombre plenamente de su tiempo, barroco y contrarreformista, [...] en el sentido de que, entre las interpretaciones a las que lleva entre los humanistas el análisis de las correspondencias alegóricas entre mito cristiano y doctrina cristiana, Calderón se adhiere a las más conservadoras y ortodoxas (p. 23)¹.

Una lectura antropológica

«Elaboración mítico-religiosa del Occidente»: he aquí, como quien no quiere la cosa, la frase que nos da la clave del segundo momento del examen, por Fausta Antonucci, del tratamiento alegórico del mito clásico en *El verdadero Dios Pan*. Quiero hablar del análisis de los materiales míticos utilizados por Calderón (pp. 24-

(1) Es una teoría que recoge repetidamente Bances Candamo en su *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*. Su formulación más explícita se encuentra en las últimas páginas de la tercera versión de su tratado, donde leemos (apartados 46 y 47, pp. 104-105 de la edición de Duncan W. Moir) :

Que viciaron y usurparon todas las historias sacras los Gentiles para sus profanidades fabulosas, envolviendo en la docta ignorancia de su mitología los secretos de la astrología y filosofía natural, lo prueba y averigua rigurosamente San Agustín.

[...] No hay duda que entre las Gentes fueron los griegos los primeros que usaron la poesía, y habiendo conocido, así por la lejana luz que percibieron de los hebreos como por la meditación de las causas naturales (que todas son líneas que guían al centro de donde salen), un solo Dios eterno, motor y rector de la máquina visible, le erigieron templos, altares y simulacros en que le adoraban debajo de diferentes nombres, haciendo distintas deidades de varios efectos que conocían en su providencia, y le instituyeron sacrificios y sacerdotes.

39), análisis que se hace bajo una perspectiva finalmente declarada como «antropológica». Escuchemos a la propia editoria cuando concluye su recorrido y afirma que, lejos de tratar de «rastrear minuciosamente las “fuentes” mitográficas de Calderón», quiso

analizar las elecciones de Calderón, sus razones y la forma en la que vuelve a imbricar los elementos míticos, escogidos aquí y allá, en nuestro auto. Lo que hace el dramaturgo es transformar una escueta intriga amorosa de raigambre mitológica en un mito complejo y completo, protagonizado por un héroe que, para conquistar al objeto de su amor, se enfrenta a un antagonista monstruoso y lo derrota, le ofrece a su amada un don mágico que la despierta en el acto del sueño del pecado, y finalmente la salva arrojando por ella la muerte para renacer acto seguido, invencible ya y coronado de gloria. Por esto hablaba yo antes de la sabiduría antropológica de Calderón; porque, heredero de la tradición del sincretismo cristiano, sabe ofrecerle a su público una estructura mítica fácil e inmediatamente reconocible, que ayuda a comprender, gracias a la evidencia de la alegoría, la historia abstracta de la Redención.

[...] no se trata de un mito novedoso. No podría serlo, pues debe servir de equivalente alegórico a la historia de Cristo, que ya desde mucho tiempo atrás había sido definitivamente fijada en sus coordenadas, algunas de las cuales conectan claramente —según verán las modernas lecturas de la antropología y la historia de las religiones— con el imaginario mítico universal, o cuando menos occidental (p. 38).

Se cierra el círculo, fundamentado en unas 14 páginas de intensas demostraciones del trabajo de selección llevado a cabo por Calderón entre la multiplicidad de los rasgos de los personajes mitológicos y de los episodios de sus variables historias, hasta desembocar en el reconocimiento del cruce básico, para *El verdadero Dios Pan*, entre el mito de Pan y el de Apolo y Pitón:

El cruce entre los dos mitos le es indispensable a Calderón para dotar el argumento de su auto de una secuencia fundamental. Con gran acierto, y con una intuición que no vacilaría en definir modernamente antropológica, Calderón no quiere alejarse de lo que percibe como una estructura profunda del discurso mítico, y dramatiza el enfrentamiento entre Cristo y el Demonio que

acecha a la Naturaleza Humana bajo el velo alegórico de la prueba heroica, constituyente central de tantos mitos y tantos cuentos fantásticos (p. 35).

Y sacando todo el jugo de la *substantifique moëlle* de tan pertinente observación, Fausta Antonucci ofrece al lector ricas claves de comprensión de la reelaboración o rescritura de Calderón, de un Calderón capaz de eliminar, reorientar, modular, añadir, etc. cualquier elemento de los mitos que maneja, con tal que revele ser «funcional a»² un propósito ideado y ejecutado en plena coherencia sacramental. Pero no sólo eso. Al resucitar y evidenciar para nosotros la estructura mítica del auto que edita, Fausta Antonucci participa seductoramente del movimiento de renovación de la lectura del auto sacramental, tarea en que se ilustró recientemente, entre otros, Gerhard Poppenberg en su fundamental estudio *Psyche und Allegorie* (2003), en el que el crítico alemán demuestra, según Mercedes Blanco, que

Los autos no son una escolástica adornada con perifollos poéticos, sino una teología poética, son obras en las que la teología, como tal, se construye como poesía, es decir, como mito y alegoría³.

La cosa, por supuesto, es y seguirá siendo objeto de infinitas controversias, captando ya mis «ciegos oídos»⁴ las mudas y eruditas protestas de Bataillon y Cilveti, de Arellano y Vincent Martin. Pero queda lo esencial: la tentativa, necesaria e inexcusable, de explicar el “éxito” hoy —la modernidad, si se quiere— de los autos sacramentales, «el efecto extraordinario que su lectura y, más aún, su inteligente puesta en escena, pueden tener hoy en

(2) *Funcional a*: este adjetivo y su curiosa construcción con la preposición *a*, así como el sustantivo *función* y el verbo *funcionar* son sin duda, por su misma frecuencia, las palabras más reveladoras de la perspectiva faustiana (de Fausta, digo), cuando se van superando los límites de la filología fuentística del XIX para dar paso a un análisis funcionalista y antropológico.

(3) Blanco, 2004, p. 126.

(4) Se leen, en la loa de nuestro auto, los versos siguientes puestos en boca de Poesía: «que tuvieron los gentiles / noticias, visos y lejos / de nuestras puras verdades / y como las *oían ciegos* [...]» (vv. 310-313; mío el subrayado).

día en públicos normalmente indiferentes u hostiles a su propósito catequético o militante» (Blanco, 2004, p. 125).

La perspectiva teatral

Sea lo que sea de esta problemática, el apasionante estudio introductivo de Fausta no se acaba con estas consideraciones interpretativas, que, por otra parte, se prolongarán en las preciosas notas que acompañan a la edición. De momento, en el marco siempre de la Introducción, se abre el capítulo dedicado a la «Construcción dramática, escénica y escenográfica», tanto de la loa, con sus cuatro «grandes bloques» o «secuencias» (pp. 39-44) como del auto, con sus siete «bloques fundamentales», también designados por el vocablo de «secuencia» (pp. 45-61).

La atención, aquí, se centra en el examen sistemático y pormenorizado de la «estructura retórica y espectacular» (p. 40) de los dos textos calderonianos, o sea, en la relación entre las intenciones docentes, pedagógicas, didácticas, aleccionadoras de los mismos con los medios discursivos y teatrales de los que echa mano Calderón. Es evidentemente imposible entrar, en el marco de esta recensión, en el detalle de esa exposición en que se ofrece una gran copia de observaciones entrelazadas sobre aspectos tan variados como la estructuración (papel de la métrica, de las mutaciones escénicas y escenográficas), el lenguaje (por ejemplo, el del amor —amor cortés y *Cantar de los Cantares*—, o el inspirado, más generalmente, de la Biblia), la composición escénica (la ocupación dinámica del espacio por los personajes y la significación de los juegos escénicos), la elaboración espectacular (la utilización diferenciada de los cuatro carros situados, más que probablemente, detrás del tablado, y descritos en una *Memoria de apariencias* muy citada por la editora, pero que, quizás, hubiera podido reproducirse en un Apéndice como texto continuo⁵; el papel de los elementos musicales; etc.),

(5) El lector la podrá encontrar editada en su integralidad en el volumen dedicado a este tipo de documentos por Lara Escudero y Rafael Zafra, 2003, pp. 108-110 (facsimilar del autógrafo en pp. 117-118).

el aprovechamiento de diversos tipos iconográficos, sin contar con la explicitación del sentido alegórico de un sinfín de parlamentos o situaciones, con el apoyo constante de referencias a otros autos de Calderón.

De tantas aportaciones —ayudas indispensables para el lector—, el balance revela ser, globalmente, muy satisfactorio. Digo globalmente porque, sobre un punto de cierta importancia, me es forzoso expresar mi disconformidad con una hipótesis de Fausta Antonucci. Se trata de la geografía escénica y de su utilización para la puesta en escena de los varios acercamientos y encuentros entre Pan y los demás personajes. Aquel dios, al principio del auto, sale al escenario en el segundo nivel o cuerpo alto del primer carro situado en un extremo (el izquierdo o el derecho, poco importa para el caso) del tablado. Dicho carro, nos dice la *Memoria de apariencias*, «ha de ser en su primer cuerpo una montaña hermosa, pintada de varias flores» (cit. p. 49), en claro contraste con el primer cuerpo del segundo carro —el de la Luna— («que será otra montaña pintada de nubarrones»). Tenemos, pues, dos montes visualmente bien diferenciados, tanto por su distante localización como por sus opuestas características pictóricas y escenográficas. Del segundo —el nublado carro de la Luna— nos declara el propio Pan:

Este monte, que a la Luna
consagró en templo Tesalia
.....
no obstante su horror, abriga
a la sombra de su falda
tan numerosos rebaños,
que apuran, roban y talan
tal vez su cristal al río,
tal al valle su esmeralda.
Con que, habiendo dicho que es
en una parte abundancias
y en otra horrores, no habré

menester decir con cuánta
propiedad se representa,
como en abreviado mapa,
el Mundo en él: pues el Mundo
no es más que inferior monarca
que debajo de la Luna
contiene, alberga y ampara
un todo, significado
en yerbas buenas y malas,
en quien la Naturaleza
vive, reina, triunfa y manda (vv. 191-217).

¿Qué aprendemos en este fragmento del largo parlamento de Pan? Que frente a la “unicidad” del espacio dramático de Pan representado por el aparato escénico del primer nivel del primer carro (un hermoso monte uniforme y eternamente cubierto de flores —es el Monte del Empíreo), destaca la “heterogeneidad” del espacio dramático de Luna: diversidad geográfica (monte y valle) y dualidad constitutiva (centro del horror y lugar de riqueza pastoril) conforman un «todo» que es imagen de la dual totalidad del Mundo. Y tanto es así que, en ningún caso, creo yo, se puede llegar a un proceso de reunión de estos dos montes en un solo conjunto “monte”, luego repartible de nuevo en dos montes contrastados. Es sin embargo lo que hace Fausta Antonucci cuando escribe:

Lo hermoso de las flores, contrastando con lo tempestuoso de las nubes, visualiza la doble naturaleza de *este monte* [o sea, el conjunto “monte”; mío el subrayado] que, como explica Pan en estos versos, es imagen del Mundo, «en una parte abundancias / y en otra horrores» (vv. 204-205) (p. 49).

No es así. Si bien se da una indiscutible oposición inicial entre los dos carros (el de Pan y el de la Luna), el contraste recién evocado entre abundancias y horrores se queda exclusivamente en el «espacio» del carro de la Luna, tanto textual como escénicamente. Lo que pasa es que Pan, después de abandonar su «primer

patria / donde [le] aclamaron Dios» (vv. 232-233; sólo volverá a ella al final del auto, en la apoteosis final), recorre el camino del personaje divino que deja el cielo para encarnarse y amar en la tierra, en ese Mundo bivalente que constituye la Naturaleza toda, con sus hermosuras y fealdades, sus positivities y sus negatividades. Si es así, si —entre los dos polos celestes de la apertura y del desenlace eucarístico— toda la aventura amorosa de Pan se inscribe enteramente en el mundo terrenal, entonces quedan invalidadas no pocas de las sugerencias de la editora en sus renovadas tentativas de explicitar la posible puesta en escena del drama. Es inexacto, por ejemplo, decir, cuando Pan, después de su diálogo apertural con Noche, se retira «entre estas ramas» (v. 370), que este

deíctico apunta a un decorado efectivamente visible por los espectadores, y es posible que se refiera a las pinturas del primer cuerpo de su carro, que representa un monte florido; al salir Pan por una de las dos puertas que se encontraban al fondo del carro, figuraría retirarse, efectivamente, por detrás de las ramas pintadas en la pared (p. 49).

Asimismo, poco verosímil me parece que de la escena “amebea” en que se entrecruzan los parlamentos y cantos de Pan y Simplicidad, por una parte, y de Noche y Demonio, por otra parte (bloque E, vv. 1161-1386), se pueda escribir:

Es evidente, en esta escena, el recurso a una representación convencional del espacio que puede rastrearse en tantas obras dramáticas del Siglo de Oro, cuando en el mismo tablado (espacio escénico) coexisten escenas que pertenecen a dos espacios dramáticos diferentes: porque Pan y la Simplicidad no deben darse cuenta de la presencia de sus antagonistas. Esto no sería difícil de realizar en el contexto del auto, pues Pan y Simplicidad actuarían delante del cuerpo inferior del primer carro, mientras la Noche y el Demonio se colocarían en la extremidad opuesta, delante del cuerpo inferior de segundo carro, el de la Luna (p. 53).

Pues no. De hecho, todos los personajes, en el bloque E, han ido convergiendo hacia la cabaña del «bellísimo prodigio»

(v. 1276) lunar, cabaña que se constituye entonces no como dos, sino como un único espacio dramático, ese rural “terrero” sacramental en el que irán cantando sus serenatas los rivales en sus intentos de conquistar al —o de impedir la conquista del— dueño de su amor. La cosa, para mí, no deja lugar a dudas: sólo en la virtual estrechez del solo espacio-Luna puede esta escena cobrar toda su intensidad dramática de clásico lance de las comedias amorosas, precisamente por encontrarse los personajes no distanciados sino cercanos los unos a los otros, aun cuando la convención común al teatro profano y al auto quiera que no se vean los unos a los otros. Así es como entiendo la enigmática acotación que sigue al verso 1286 y sólo pertenece al manuscrito SC (BNM, Ms. 21.815): «*Paseándose encontradas y cantan*»: Simplicidad y Noche van cruzándose pero sin verse y —la cuestión queda para mí abierta— sin que tampoco Luna, que oye sus palabras cantadas, las pueda captar visualmente. Y es que la noche —noche del terrero mundano y noche del *bellum intestinum* sacramental— todo lo hace posible en esta escena que se desarrolla entre un crepúsculo vespertino («pues ya la Noche / hurta el Sol rayo a rayo y viso a viso», vv. 1203-1204) y un crepúsculo matutino («Y pues ves que las sombras / a los primeros visos / del Sol se desvanecen, / luz a luz, rayo a rayo y giro a giro», vv. 1331-1334).

No a la casualidad se deben, en las páginas que se acaban de leer, las varias remisiones hechas al mundo de la comedia profana. En las «Conclusiones» que pone al tercer apartado de su Introducción (pp. 61-67), Fausta Antonucci, después de hacer el balance de lo visual y lo auditivo en *El verdadero Dios Pan* y de valorar la importancia en la obra de los pasajes cantados y bailados, aborda el tema de la relación comedia-auto. En primer lugar, en lo que al tratamiento del tiempo se refiere, sugiere que la duración temporal tripartita del auto «quizás sea heredera del tratamiento temporal de las comedias, repartidas en tres actos» (p. 63). En segundo lugar, en lo que concierne al sistema de los personajes, afirma que, en el auto,

El esquema de las funciones es homólogo al de las comedias [de las comedias cómicas, si bien entendí]: un galán (Pan), una dama (Luna), un rival principal (el Demonio), unos rivales secundarios (el más peligroso de los cuales es el Judaísmo), un ayudante del galán (Simplicidad), un ayudante del rival (Noche) (p. 63).

Observación, ésta, de las más acertadas y que confirma una idea esparcida a lo largo de la Introducción a esta edición: la de que «el elemento amoroso es central en [este] auto de Calderón» (p. 29), la de que el «núcleo argumental de nuestro auto» son «los amores de Pan por la Luna» (p. 33). Y añade la estudiosa de Roma el siguiente comentario:

La iniciativa amorosa le toca a [Pan], no a la [Luna], que rechaza con ceño altivo [...] todas sus finezas, como le corresponde, por otra parte, a la dama en el modelo de amor cortés que Calderón activa en la mayor parte de esta macrosecuencia de los amores entre Pan y Luna.

[...] Predomina por tanto, en *El verdadero Dios Pan* así como en los autos mitológicos aludidos, la perspectiva masculina típica del amor cortés; por consiguiente, cuando el dramaturgo utiliza motivos del *Cantar de los Cantares* [...], selecciona sólo los que se ajustan a la perspectiva masculina del Esposo [...]. [...] De la *fin'amors* lo que se retiene, en el auto calderoniano, no es la orgullosa negación de sí del objeto amoroso [el modelo cortés de la orgullosa esquividad de la *belle dame sans merci*], sino la entrega total del amante en el servicio de amor, que alegoriza bien el sacrificio de sí que Cristo ofrece para salvar a la Naturaleza Humana y a todas y cada una de las almas (pp. 33-34).

Tendré ocasión de volver, en un próximo trabajo⁶, sobre el impacto estructural de la comedia de amor sobre la construcción misma de este auto amatorio, pero bastará lo citado para mostrar cuán hondo ha calado el análisis de Fausta en este y otros aspectos de *El verdadero Dios Pan*. Sobre estos temas —tanto el de «la re-

(6) «Métrica y estructura en *El verdadero Dios Pan* de Calderón», en *Homenaje a Luciano García Lorenzo*, en prensa. En este estudio, comentaré todo lo relativo a la métrica en la edición de Fausta Antonucci, así como su artículo de 2006.

lación amorosa expresada por medio de los distintos registros del patrimonio literario occidental» (p. 64) como el de la relación entre comedia y auto—, nuestra editora sabe subrayar a la vez las indudables semejanzas y las no menos evidentes diferencias que separan texto profano y texto religioso. Profundizando aún más, sugiere que si los amores de Pan y Diana remiten al modelo de las comedias amatorias, la construcción de los rivales, por su parte, pertenece más bien al ámbito de las convenciones de la tragedia o drama. De ahí la escuetísima plaza dejada a la comicidad (Simplicidad como villano gracioso); de ahí también el clima constante de competición que reina en un auto claramente polemológico, cuya atmósfera guerrera sólo despejará en el momento de la «unión concorde de todos los personajes en escena en la adoración del Sacramento» (p. 65).

Un final triunfal, pues, pero de un triunfo como suspenso por la gracia del arte de Calderón y de su capacidad

de apuntar a los aspectos turbulentos y no conciliados de la realidad humana (la extratextual contemporánea y la atemporal propia del género humano), aun asumiéndolos en la conciliación apoteósica final. Una capacidad que forma parte de esa sensibilidad antropológica [...]. En este sentido sí podemos hablar no tanto de «ambigüedad» del auto, cuanto de tensión: entre una herencia cultural de raíces medievales y una práctica de la intertextualidad muy moderna; entre el reconocimiento de las tensiones existenciales y de las razones del Otro y un deseo de conciliación que se expresa en las formas autoritarias, marginantes y logocéntricas de la ortodoxia triunfante (pp. 66-67).

LA EDICIÓN

No podía esperarse conclusión más densa y más hábil para rematar con broche de oro un estudio que no tardará en convertirse en un «clásico». Y esto, tanto más cuanto que el excelente servicio así prestado por Fausta Antonucci a la comunidad "aurisecular" se prolonga por una óptima edición de los dos textos calderonianos de la loa y del auto.

Ya dijimos el rigor convincente del «Estudio textual» del auto (pp. 68-93) y de la loa (pp. 93-97). Podemos añadir ahora que las elecciones críticas, la puntuación, la capitalización y otras muchas intervenciones editoriales nos deparan los dos mejores textos posibles. La tarea no era nada fácil, cuando se conocen tanto la complejidad nacida de la multiplicidad de los testimonios existentes como la dificultad inherente al género sacramental, por una parte, y la propia del lenguaje calderoniano, por otra parte. Pero es el caso que las soluciones aportadas por la editora resultan ser, en su inmensa mayoría, de las más acertadas, con el indispensable complemento de un asombroso corpus de notas que saben abordar, con valentía y frecuentísimo éxito, todos los puntos oscuros del laberinto textual calderoniano. Aquí es donde conviene insistir en la validez y la eficacia del método escogido por la editora. En vez de limitarse a aclarar, con citas de los diccionarios al uso, el sentido de tal o cual palabra —es, desgraciadamente, lo que ocurre en demasiadas ediciones de textos áureos (incluidos algunos de los volúmenes de la colección de los «Autos completos de Calderón»), cuando no se dejan sin explicación ninguna las frases o vocablos problemáticos para un lector contemporáneo—, en vez, pues, de contentarse con una ilustración *ab latere*, Fausta Antonucci no vacila en traducir (en castellano moderno e inteligible y entre comillas sencillas: ‘ ’) todos y cada uno de los pasajes dificultosos del texto editado. Y si a esto sumamos las remisiones frecuentes a otros autos o comedias de Calderón para aclarar un concepto o certificar la interpretación de una figura o de una especificidad del idioma poético del dramaturgo, es hacer honor a la verdad decir que estamos disponiendo de un conjunto de herramientas insuperables a la hora de adentrarnos en ese universo tan lejano —y a veces tan cercano— del auto sacramental. El benigno lector comprenderá entonces que, lejos de desvirtuar la excelencia de la obra que reseñamos, los pocos reparos y complementos que propondremos a continuación no quieren ser más que una modesta contribución a la elaboración de una edición más perfecta aún. Procederemos siguiendo el texto de la loa

y luego el del auto, con referencias al número de los versos, tanto para los textos mismos como para las notas.

La loa

p. 123. Falta la lista de personas que hablan en ella, a pesar de su presencia indicada en las Variantes (pp. 267-268).

vv. 17-22. Como es norma y costumbre en toda la colección, la Biblia se cita, aquí y en todo el volumen, en latín. Lo cual me da pie para plantear el problema de las múltiples citas y palabras en latín que pueblan las notas, cosa que presenta, a mi parecer, dos inconvenientes. El inconveniente primero de *no* ayudar en nada a la inmensa mayoría de los lectores de hoy, que ignoran o se olvidaron del latín de sus respectivos colegios. ¿Qué pensar, en efecto, de la utilidad de una cita como la que se hace en la nota a los vv. 1507-1508, donde se lee: «[...] de allí tomo una [cita] de C. a Lapide que me parece especialmente aclaradora: “Allegoria ros...”» y unas cinco líneas de texto latino que, más que aclarar, agobian? La solución, de mantenerse esas citas latinas, sería, desde luego, proponer su traducción inmediata. Y el inconveniente segundo de que, debido al poco manejo cotidiano, hoy, del latín, incluso por manos muy sabias, se van multiplicando las ocasiones de erratas en las transcripciones. Pude notar las siguientes:

En todo el volumen, el “título” del himno eclesiástico reelaborado por Calderón en la loa es *Sacris solemniis* (‘a las solemnidades sacras’) y no *solemnis*.

vv. 131-134 de la loa. Dice *agnus* donde debe decir *agnum*.

vv. 187-190 de la loa. El texto de la quinta (¿sexta?) estrofa de dicho himno (que es también la primera estrofa del himno *Panis angelicus*) dice: *Panis angelicus* (y no *angelicum*) y *panis caelicus* (y no *caelicum*). En p. 43, leíamos ya un *panis angelicum*, que parece ser un cruce entre *panis angelicus* y *panis angelorum*.

vv. 50-54 del auto. Se lee *inventus estr*; debe de ser *inventus est*.

vv. 764-765. Dice: *Deus enim solus, quia aeternum est*; ¿debe decir: *aeternus*?

vv. 91-94. Puede quedar enigmática, para el no especialista, la referencia a «Pando, V, 167b» (hay que ir a la p. 71 para tener la indicación — y del vol. III— de dicha “colección”). Lo mismo puede decirse para las referencias al Ariosto (n. a los vv. 138-139 del auto); a Durán (n. al v. 944 del auto) o Cotarelo (*ibid.*): no figuran estos nombres en las Abreviaturas (p. 116) ni en la Bibliografía.

v. 124 Acot. La sigla RD (ver también nota a los vv. 232-236 del auto) no tiene correspondencia en la lista de las Abreviaturas de los títulos de autos de Calderón (pp. 116-119). Lo mismo pasa con las siglas VS (n. a los vv. 207-209 de la loa) y PC (n. a los vv. 471-472 del auto).

vv. 125-130. ¿Puede decirse realmente que los versos «hoy se unan los afectos / del corazón en las ansias / y del alma en los consuelos» traducen «a la perfección» el *juncta sint gaudia* que es el primero, y no el segundo verso del *Sacris solemniis*? Por otra parte, parece curioso, aunque no imposible, que el estadio inicial de esta adaptación libre por Calderón del himno latino sea el que figura en uno de sus dos últimos autos.

v. 144. No estoy seguro de que la palabra fe remita a la Fe (‘creencia’) en la frase: «Doy mi entendimiento, / de la fe de tus piedades / cautivo ya», que yo entendería así: ‘cautivo ya ante el testimonio de piedad’ que acaba de darme Verdad («al ver cuán presto / de mi error me está avisando / la Verdad», vv. 146-148).

v. 311. Hay vestigios de un sistema de referencias bibliográficas diferente del sistema adoptado en todo el volumen (y en toda la colección) y que es el llamado “sistema americano”, que consiste citar los críticos por apellido y fecha. Véanse los casos de Bauer y Curtius en esta nota, y los de Baltrusaitis (n. a los vv. 330-331 de la loa); Ruiz Lagos (n. 90 y 91 de la p. 62 de la Introducción, con fecha diferente, por otra parte, de la dada en la Bibliografía, p. 113: 1998 y 1988; ver además n. al v. 33 del auto); Mayoral (n. a los vv. 3-4 del autor); Nider (n. al v. 908 del auto); Arellano, Oteiza y Pinillos (n. al v. 1578 del auto); ed. del auto de Lope (n. a los versos 1755-1758 del auto).

El auto

p. 149. Faltan los acentos de todas las versalitas de la lista de Personas y en el «Ábrese» de la acotación. Quizá fuera conveniente repetir aquí en nota el significado de pabellón, dado ya pero sólo en p. 47 de la Introducción.

v. 16. La referencia a *El mágico prodigioso* es totalmente inexplorable: primero porque no hay en la Bibliografía referencia a la edición que se maneja; luego porque hay que adivinar que las cifras dadas son las de los versos (I, v. 964, pero son dos los versos citados; II, v. 115, que debe de ser v. 1115, pero son también dos los versos citados; III, vv. 315-316). Consecuencia, estas ambigüedades, de la supresión, tan frecuente hoy, de menciones como v./vv. o p./pp.: un inútil ahorro provocante a confusiones permanentes.

v. 20. Esta y otras muchas referencias a las obras de San Agustín no tienen correspondencia en la Bibliografía, a diferencia de lo que pasa para Santo Tomás de Aquino o San Isidoro de Sevilla. Tampoco la tienen los *Comentaria in Acta Apostolorum* de Cornelius a Lapide (n. a los vv. 1897-1898 del auto).

vv. 37-38. Tiene la entera razón la editora en dudar de que las palabras de Pan dirigidas a Noche: «[...] que espero / —si tus méritos, Noche, considero— / que alguna triste, pavorosa y fría / triunfo ha de ser del más alegre día», que dichas palabras, pues, sean una alusión a la noche del nacimiento de Cristo. Estos versos son, desde luego, una alusión a la “noche” de la Pasión, “noche” triste, pavorosa y fría, si creemos lo que Tiempo, hablando de la tarde-noche de la Crucifixión, dice en *El día mayor de los días*, vv. 2090-2092: «que como sin tiempo fue / cubrirse de negros velos / el día, anticipando hielos / sus oscuras sombras frías». Y el verso «triunfo ha de ser del más alegre día» ha de entenderse como ‘ha de ser ocasión del triunfo del más alegre día’ y no como ‘que triunfará del más alegre día’, sabiéndose además que el personaje de Pan, en aquel momento apertural de su búsqueda amorosa, piensa también en un deseable encuentro noc-

turno gracias a la habitual “tercería” de la noche favorecedora de los amantes (véase, sobre el frío, lo que dice en los vv. 232-236: «dejando en mi primer patria / [...] / las dulces delicias blandas / ferias a propensiones / de hielos, nieves y escarchas», versos que pueden aludir al frío de Nochebuena pero también al tópico sereno que deben soportar los galanes noctámbulos.

v. 251. Claro vestigio del proceso de elaboración editorial —es intervención técnica de Mari Carmen Pinillos— lo tenemos con un «VZ??? », que tendrá su paralelo en el «¿cómo?» redundante del v. 1559.

vv. 776-778. Ante el desafío que le lanza el Demonio, Pan empieza protegiendo a Luna a la que acaba de socorrer y a quien dice: «Retírate tú a mi espalda, / piedra sobre que fabrican / los pecadores». Hubiera sido deseable, quizá, el añadido, entre corchetes, de una acotación que designara sin equívoco a la persona a quien se dirige Pan (lo mismo en v. 811) y se aclarara, traduciéndolas, el sentido nada evidente de las palabras de Pan: ¿‘soy la piedra sobre la que edifican su defensa los pecadores’?

v. 979. A la variante «moverlos», seleccionada por la editora, debería preferirse la variante «moverle», que mejor dice con «al Cielo».

vv. 1045 sq. No sería inútil aquí una nota o el añadido de una acotación que indicara que Apostasía, Judaísmo y Gentilidad se quedan a un lado del tablado (a un lado del espacio-Luna) y sólo se acercan al joven pastor llamado Pan a partir del verso 1089.

v. 1168. La explicación de la palabra *aprisco* hubiera debido darse en el momento de su primera aparición en v. 222.

v. 1862*. La acotación relativa a la muerte de Pan podría completarse con un aclarador *también*: «*Levanta el golpe para él y da [también] a la Sinagoga [...]*». Sobre la escenificación del deicidio, véase Reyre, 1995.

v. 1931 Acot. ¿Por qué no insertar en el texto de esta acotación la palabra *chirimías*, cuya inclusión se justifica con plena razón en la nota correspondiente: «*Levántase Pan. Chirimías*».

vv. 1817+ hasta 1918+. El juego escénico de la doble salida de Noche al escenario lo justifica meridianamente Pan : «Es por explicar en eso, / viendo que pasa dos veces / la Noche, que al día tercero, / restituido a la vida, / glorioso y triunfante vuelvo» (vv. 1932-1936). Nos encontramos, pues, en el domingo de Resurrección, lo que invalida, en cierta manera, el cómputo temporal de la editora, cuando escribe en su Introducción: «empieza éste [el auto] durante la noche [...], se desarrolla durante el día y la noche siguientes [...], y termina a la media tarde del día siguiente (hora de la muerte de Pan / Cristo)» (p. 63).

Esta última observación sobre la exacta “duración” del desarrollo argumental de *El verdadero Dios Pan* me da pie para confesar una impresión general nacida de la lectura de la fecunda edición que acabo de reseñar. Lo mismo, en efecto, que se da en Fausta Antonucci esa voluntad de determinar, con una precisión quizá exagerada, las coordenadas temporales de este auto sacramental —ese tiempo del auto sacramental tan necesitado en un estudio general—, lo mismo notamos en ella un constante empeño en fijar, con un rigor y una sistematicidad quizá excesivos a veces, la significación alegórica de todos y cada uno de los elementos textuales. Verdad es que lo hace con pleno éxito, para mayor satisfacción intelectual del lector moderno. Pero verdad es también que el precio a pagar puede ser cierta minoración de la dimensión poética de esta bellísima historia de amor, de ese constituyente profano —por así decirlo— de la fábula y de su poder de seducción sobre la sensibilidad del receptor, aspecto a todas luces decisivo para la permanencia estética de la obra. Por valernos de las personas alegóricas de la loa, podríamos decir que, en esta edición, Historia (Sagrada) y Verdad han vencido a Fábula, y, en grado menor, a Poesía y a Música.

Dejémoslo así, esperando poder desarrollar este último comentario en trabajos posteriores⁷, pero no sin repetir que las pocas observaciones críticas hechas *supra* no disminuyen en nada los méritos precelentes de esta *edición ejemplar* y la aguda pericia de su autora. Hasta tal punto que podemos concluir, dirigiéndonos al lector, con esta adaptación de los versos 965-972 de nuestro auto:

que esta sin par edición
negros lunares te la hacen
más bella; porque sabemos
que no desluce el borrón
los primores, que antes llenos
de mil aciertos verás,
pues donde se borra más
es donde se yerra menos.

Nota final

Daré una sola muestra de lo que quiero sugerir. En la presentación que de sí mismo hace Pan en el relato inicial de su historia dirigido a Noche, declara hablando de Luna/Naturaleza Humana:

Busca, pues, en tu estación
algún modo, alguna traza,
que la obligue a que descienda
adonde yo pueda hablarla
en traje de cazador;
porque si a ella en otra estancia
vi yo a semejanza mía,
me vea a su semejanza
también en ésta a mí (vv. 247-255).

En su nota al verso 251 («en traje de cazador»), Fausta recuerda, con plena razón, que en la Biblia cazador era sinónimo de pecador, y cita dos ejemplos sacados de *El valle de la zar-*

(7) Véase, de momento, la Nota final.

zuela. Es su segundo ejemplo la pregunta que hace al Rey/Cristo el personaje de Simplicidad, que se extraña de que dicho Príncipe pueda tomar el disfraz de cazador (= réprobo). Éste le contesta:

Como, aunque no sea
yo pecador, ya vestido
de esta humana humilde jerga,
en su cansancio y fatiga
conviene que lo parezca.

Fausta no cita esta respuesta, pero sí la resume subrayando que el Príncipe «se ha vestido de cazador para asumir por completo el destino del hombre». Muy bien y muy exacto todo esto. Sólo que, al insistir preferentemente sobre las connotaciones ‘pecadora condición humana’ del disfraz venatorio, se deja en la sombra otra dimensión del mismo: su poder de evocación de un amante, de ese perfecto amador vestido de galán (véase la excelente nota puesta al texto de la primera acotación, p. 149) pero capaz por su pasión de humillarse ante la hermosura de su dama y dispuesto ya a recitar una de esas admirables declaraciones de amor que pueblan los textos dramáticos calderonianos (vv. 256-275). (¡Ay!, quién compondrá jamás esa Antología del discurso del amor en el teatro de Calderón, por fin reconocido por uno de los mayores poetas del Eros en el Siglo de Oro.)

La flexibilidad extrema, mejor dicho la ductilidad sin precedente del lenguaje sacramental calderoniano—ese diamante de movibles destellos conectados, esa música de sutiles armónicos consonantes— siempre me pareció ser su rasgo distintivo de mayor “poeta de autos”. Un poeta que, cual luminotécnico moderno, sabe siempre, según las necesidades de la alegoría y la intensidad de la vibración poética que quiere suscitar, dirigir o minorar el foco de luz sobre tal o cual aspecto de la figura concernida. Un poeta que, por ejemplo, más allá del evidente símbolo de las manchas negras de la piel de la oveja perdida (manchas = pe-

cado), también logra hacer partícipe al espectador de la emocional contemplación de la belleza de

aquella manchada oveja
que sobre el blanco vellón
negros lunares la hacían
más bella (vv. 964-967).

Referencias bibliográficas

ANTONUCCI, Fausta, «La imbricación de lo visual y lo auditivo en la construcción de *El verdadero Dios Pan*», en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, eds. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 25-38.

BLANCO, Mercedes, «Nuevas reflexiones sobre el auto sacramental», *Criticón*, 91, 2004, pp. 121-134.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El día mayor de los días*, eds. Ignacio Arellano y Miguel Zugasti, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2004.

ESCUADERO, Lara y Rafael ZAFRA (eds.), *Memorias de apariencias y otros documentos sobre los autos de Calderón de la Barca*, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2003.

POPPENBERG, Gerhard, *Psyche und Allegorie. Studien zum spanischen «auto sacramental» von den Anfängen bis zu Calderón*, München, Wilhelm Fink, 2003.

REYRE, Dominique, «Escenificación del deicidio en los autos sacramentales de Calderón (Elementos teatrales del antijudaísmo español)», *Criticón*, 63, 1995, pp. 139-162.

Marc Vitse
Universidad de Toulouse-Le Mirail