

DE LAS DOS VERSIONES DE *EL DIVINO ORFEO*
DE CALDERÓN A DIONISIO AREOPAGITA:
REESCRITURA E INTERTEXTUALIDAD¹

J. Enrique Duarte
GRISO-Universidad de Navarra
Edificio Bibliotecas
31009 Pamplona. España
eduarte@unav.es

El divino Orfeo de Calderón de la Barca, en sus dos versiones de 1663 y la versión anterior fechada por la crítica en 1634, nos permite observar un proceso de escritura que va de un texto primitivo, y probablemente olvidado por el dramaturgo, a una nueva reescritura mucho más efectista y de mayor calidad.

La versión primitiva de 1634 ha llegado a nosotros a través de una serie de seis manuscritos, entre los que destaca uno de la Biblioteca Nacional de España, ms. 14.849, fols. 1414r-1433v que es el que pro-

¹ Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de autos sacramentales financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España. Dirección General de Investigación y Gestión del Plan Nacional de I+D+I. Subprograma de Proyectos de Investigación Fundamental (FFI2011-26695). Cuenta con el patrocinio de TC-12, en el marco del Programa Consolider-Ingenio 2010, CSD2009-00033, del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica. Y también participa del proyecto de autos sacramentales completos de Lope de Vega. Estudio, edición y contexto histórico, financiado por el Ministerio Economía y Competitividad, Gobierno de España. Dirección General de Investigación y Gestión del Plan Nacional de I+D+I. Subprograma de Proyectos de Investigación de la Excelencia (FFI2013-45388-P).

porciona un mayor grado de fiabilidad frente al resto de testimonios², y cuatro ediciones (realizadas por Cabañas, Buelow, Valbuena Prat y Rull).

La versión de 1663 se ha transmitido a través de dos manuscritos, el más importante, evidentemente, el autógrafo de Calderón conservado en la Biblioteca Histórica de Madrid, ms. 1.256, 5, y nueve ediciones entre las que destaca la *Primera parte*, publicada en Madrid, por José Fernández Buendía en 1677, autorizada también por el propio Calderón. El manuscrito no presenta grandes problemas. Según Ruano de la Haza es probable que Calderón realizara esta copia en limpio entre 1665 y 1670, en un periodo de poca actividad teatral, y conjetura con la posibilidad de que Calderón entregase a un impresor o al Ayuntamiento de Madrid esas copias y que quedaran después olvidadas³. La misma impresión tiene Cruickshank que las define como «apparently fair copies»⁴. A diferencia de otros manuscritos autógrafos de este conjunto como *Tu prójimo como a tí*⁵ o *El laberinto del mundo*⁶, *El divino Orfeo* de 1663 no presenta grandes fallos o tachaduras. Es cierto que observamos algunos pequeños errores o lapsus (en los versos 59, 71, 124, 329, 350, 683, 1141, 1305, 1339 y 1357) pero con un cotejo del texto proporcionado por la *Primera parte* pueden ser fácilmente corregidos⁷.

²Ver mi edición de *El divino Orfeo*, pp. 134-144.

³Ver la introducción a *Andrómeda y Perseo*, ed. Ruano de la Haza, p. 59.

⁴Cruickshank, 1970, p. 74: «I counted letter-types in many undated Calderonian autographs. I would have done so with all of them, except that I discovered that some, if not all of the *auto* manuscripts in the Biblioteca Municipal were apparently fair copies».

⁵Ver la edición de Eva Illescas, en Calderón, *Tu prójimo como a tí*, pp. 89-90: «Tanto la letra como la disposición del texto coincide con la de otros manuscritos redactados por Calderón, por lo que no hay duda sobre su autoría. Esta copia ológrafa, a diferencia de otras del mismo tomo, presenta numerosas tachaduras y correcciones, que en algunos casos dificultan la labor de fijación del texto. Cuando lo que se quiere modificar es una palabra o un verso, Calderón generalmente tacha y enmienda en el interlineado. En los casos en los que los cambios afectan a pasajes más extensos, el nuevo texto se añade en el margen derecho. En dos ocasiones (fols. 371v y 375v) debido al gran número de correcciones, que dificultan la lectura final, Calderón copia el texto en limpio en un nuevo folio y lo pega sobre el anterior».

⁶Ver la edición de Escudero, *El laberinto del mundo* (en prensa), caso interesante en el que encontramos una serie de papeles pegados con diferentes lecturas del texto.

⁷Ver mi edición de las dos versiones de *El divino Orfeo*, pp. 145-151. Para los manuscritos autógrafos de autos sacramentales de Calderón, véase el artículo de Arellano publicado en este mismo volumen.

El interés de esos dos autos no reside tanto en el estudio de sus manuscritos o ediciones, sino en el proceso de escritura a través del concepto de intertextualidad asentado por la crítica desde hace tiempo con resultados bastante interesantes. Para Martínez Fernández los estudios de intertextualidad superan los viejos y anquilosados conceptos de *fuentes* e *influencia* que tuvieron su desarrollo en la metodología positivista⁸ y el concepto quedaría definido como «las relaciones entre textos que se establecen dentro de un texto determinado»⁹, dedicándole más tarde un capítulo a estudiar lo que él llama *intratextualidad*, que consistiría en la reescritura de los propios textos por su escritor.

Martínez Fernández advertía que la bibliografía sobre el tema era inabarcable porque desde 1967 se había producido una moda y una profusión de términos¹⁰. Una clarificación muy interesante procede del estudio de Fernández Mosquera que distingue (en su libro sobre la obra de Quevedo) entre la *intertextualidad*: «citas, préstamos y alusiones concretas, marcadas o no marcadas, es decir, de un ejercicio de escritura y de lectura que implica la presencia de fragmentos textuales insertos (injertados) en otro texto nuevo del que forman parte»¹¹ y *reescritura* que muestra un fenómeno «que dibuja a un autor que vuelve constantemente sobre sus pasos, que corrige y reutiliza, que parte de unos presupuestos estilísticos o ideológicos que actualiza de manera diferente en contextos diversos, en obras distintas»¹². Además nos advierte que la clave no está tanto en la identificación pasiva de los textos anteriores sino en el proceso de transformación que sufre dicho texto en un uso posterior.

Para la obra de Calderón, este tipo de análisis no es nuevo y ha tenido su rentabilidad en el estudio de sus comedias¹³, y para sus autos sacramentales en los trabajos de Pinillos (artículo general en el que describe este proceso en los autos sacramentales de Calderón) y los más particulares de Aszyck (*El jardín de Falerina*)¹⁴, Cornejo (*La nave*

⁸ Martínez Fernández, 2001, pp. 46 y ss.

⁹ Martínez Fernández, 2001, p. 74.

¹⁰ Martínez Fernández, 2001, pp. 9-10.

¹¹ Fernández Mosquera, 2005, p. 20.

¹² Fernández Mosquera, 2005, p. 21.

¹³ Ver Hesse, 1946; Pacheco-Berthelot, 1983; Antonucci y Vitse, 1998; Ruano de la Haza, 1998; Ulla Lorenzo, 2011; Vitse, 2011 y Saéz, 2013.

¹⁴ Ver Aszyck, 2007, donde analiza *El jardín de Falerina*, auto y comedia, llegando a la conclusión: «El auto *El jardín de Falerina* manifiesta rasgos de intertextualidad en todos

del mercader)¹⁵, Escudero (*El veneno y la tría*ca y *La cura y la enfermedad*), Urzáiz Tortajada (*El orden de Melquisedech*)¹⁶ o Duarte para el análisis del paradigma compositivo de la misa en varios autos sacramentales: *El segundo blasón del Austria*, *La devoción de la misa*, *El orden de Melquisedech* y *Los misterios de la misa*.

En el caso de las dos versiones del auto sacramental *El divino Orfeo*, se pueden analizar dos elementos que nos permiten ver este proceso de escritura calderoniano: el caso de la reescritura de una versión primitiva y posiblemente perdida u olvidada y que nos ha llegado a través de los manuscritos sin gran relación con el autor; y en segundo lugar la reutilización de un pequeño motivo (la presencia de una afirmación de Dionisio del Areópago al terremoto producido tras la muerte de Cristo en la cruz) en varios autos sacramentales al que dedicaré más espacio. En definitiva, en palabras de Fernández Mosquera, intento diferenciar:

entre la reescritura (o autorreescritura) con afán de repetir modificada una misma obra y la reescritura con fin de aprovechamiento de unidades menores, desde capítulos hasta motivos o sintagmas concretos. Porque lo que provoca problemas ecdóticos es precisamente la repetición causada con ánimo de anular un texto anterior, por las razones que sean. La otra posibilidad, el aprovechamiento por medio de la reescritura de subtextos anteriores propios, está destinada a una reutilización literaria sea en el plano de la *inventio* o sea en el de la *elocutio*¹⁷.

los niveles de escritura: Calderón la reescribe y la cita y como diría Kristeva, su obra es un “mosaico de citas”» (p. 49).

¹⁵ Ver Cornejo, 1978, pp. 197-198: «es evidente que Calderón utilizó en esta obra materiales procedentes de obras suyas anteriores, pero no se limitó al simple calco como parece indicar Valbuena Prat, sino que supo darles un tratamiento que no solo los mejora sino que los hace completamente nuevos. [...] El hecho de haber tomado algunos pasajes de *Tu prójimo como a ti* si bien indica una cierta falta de inspiración, no convierte la totalidad de la obra en algo carente de originalidad. [...] No es, en nuestra opinión, un autoplagio sino un perfeccionamiento».

¹⁶ Urzáiz, 2001, estudia la relación de *La nave del mercader* basándose en dos conceptos: el autoplagio y la reelaboración. La diferencia entre los dos conceptos sería: «Calderón utiliza las mismas imágenes para explicar lo mismo, similares juegos de palabras, conceptos, etc. Pero la forma no es exactamente igual, sino que ha variado; es decir, el poeta se ha obligado de nuevo al esfuerzo de crear, en lugar de limitarse a recortar y pegar lo ya escrito, cosa que hace en numerosísimos pasajes» (p. 343).

¹⁷ Fernández Mosquera, 2005, p. 28.

1. PROCESO DE REESCRITURA DE DOS AUTOS SACRAMENTALES

La comparación entre las dos versiones de *El divino Orfeo* nos permite apreciar la evolución de la escritura del dramaturgo durante aproximadamente treinta años. Y no solamente se produce en este caso. Otros ejemplos los tenemos en *La vida es sueño*, donde se producen dos tipos de reelaboración: una versión de un auto previo y un cambio de género, porque procede de la comedia al auto sacramental; *Tu prójimo como a ti*, *La segunda esposa y triunfar muriendo* o *El diablo mudo*¹⁸.

Para empezar, un rápido examen a las personas dramáticas nos demuestra que Calderón mantiene en la reescritura aquellos personajes sobre los que descansa la alegoría sin cambios notables (Orfeo, la Naturaleza humana-Eurídice, el Príncipe de las tinieblas-Aristeo y Aqueronte o Leteo). El cambio más importante en estos personajes esenciales es el desdoblamiento del demonio que pasa en la versión de 1663 a estar apoyado por la Envidia, consiguiendo así resultados dramáticos más complejos, porque mientras que la versión de 1634 debe suministrar la información por medio de los monólogos e intervenciones orales, en la versión más moderna de 1663 esta misma información se transmite mediante la representación dramática. En cambio opera transformaciones significativas en personajes menores: Amor y Gracia desaparecen en la versión moderna (Gracia tiene un papel muy limitado en la primera versión ya que no puede aparecer antes de la creación y no se integra de ninguna forma durante las escenas que describen la pasión) y Calderón introduce los personajes de los Días en el auto posterior de 1663 consiguiendo una descripción de la creación del mundo mucho más dramática y la participación de estos personajes en el proceso de redención.

Uno de los cambios que busca Calderón conscientemente es el paso de una tendencia excesivamente narrativa a una estructura dramática que comunique la información de la historia a través de las acciones de los personajes. En el comienzo de la versión de 1634, describe el estado del caos y desorden antes de que el divino Orfeo proceda a darle forma, mientras que esa misma sección de la creación en el auto sacramental de 1663 se organiza utilizando escenas antitéticas contrapuestas en las que

¹⁸ Ver Pinillos, 2001, pp. 311-313: «Parece que Calderón copió en limpio, y en el proceso refundió algunos, los 23 autos que se conservan autógrafos en la Biblioteca Municipal de Madrid entre los años 1665 y 1670, para publicarlos en sucesivas partes, imitando el modo de impresión de las comedias».

el Príncipe de las tinieblas, la Envidia y Leteo comentan la creación por parte de Orfeo y los Días.

El proceso de tentación del pecado está resuelto de forma un tanto apresurada y poco convincente en la versión antigua del auto. En la segunda versión, el transcurso de la acción está ingeniosamente diseñado ya que refleja el dramatismo de dos personajes (Príncipe de las tinieblas y la Envidia) que asedian al Placer, mostrando dramáticamente la duda, la indecisión y la lucha interior del hombre tentado en el pecado. Las consecuencias del pecado en la versión antigua son narradas por la Naturaleza humana, mientras que en la versión más moderna se dramatizan, porque se pone en escena la rebelión de la creación por medio de los personajes de los Días que ya no quieren cumplir el vasallaje prometido.

Otro de los cambios relevantes es la utilización de la música. Es difícil precisar exactamente el alcance de este elemento en el auto de 1634, pero, aunque en ambas obras Orfeo ha de realizar sus actuaciones cantando (lo que le diferencia del resto de personajes), la versión de 1663 introduce una figura tan importante como la Música, que interviene en distintos momentos del acto creador y en la evolución de la acción.

Por último, las apariencias y la espectacularidad de la versión de 1663 es mucho mayor que la conseguida en el auto de 1634, basado en la estructura de dos carros, frente a los cuatro de la versión moderna. En conclusión, nos encontramos ante dos autos sacramentales con la misma alegoría, casi los mismos personajes, pero una evolución significativa de cerca de treinta años que conlleva una pieza teatral más eficaz y mucho más espectacular¹⁹.

2. «O EXPIRA CIELO Y TIERRA»: LA PRESENCIA DE DIONISIO DEL AREÓPAGO

Un elemento que se ha utilizado para poder fechar la primera versión de *El divino Orfeo* es la relación que presenta con otros dos autos sacramentales: *La cura y la enfermedad* y *El veneno y la triaca*, fechado en 1634. Las coincidencias entre el *Orfeo* de 1634 y *La cura y la enfermedad* se extiende a lo largo de 107 versos (entre los versos 539-679). Si analizamos los pasajes coincidentes, Calderón suprime un 25%, cambia

¹⁹ Pinillos, 2001, p. 320: «toda la obra dramática de Calderón, puede calificarse de inmenso crisol en el que el poeta funde textos y esquemas muy variados, y en el que lo escrito se crea a través de una constante reescritura, que paradójicamente es siempre nueva y original».

ligeramente un 7% y realiza un verso diferente en 10% (un 58% de los versos los transmite de igual manera).

Sin embargo, la relación más significativa es la que se produce entre el *Orfeo* de 1634 y *El veneno y la triaca* que afecta a numerosos versos y ha sido analizado por diferentes críticos para fechar esta primera versión del *Orfeo*. Los dos autos comparten un pasaje muy parecido de 440 versos convertidos en 612 versos en la primera versión del *Orfeo*, por lo que es imposible negar la relación de los dos autos. Este auto de *El veneno y la triaca* se representó en Valencia en 1634 según Cotarelo y Mori y tanto Parker como Valbuena parecen estar de acuerdo con esta fecha.

Si comparamos este largo pasaje en los dos autos, veremos que los personajes citados son muy semejantes. La escena básica es la constituida por la tentación del demonio a la Naturaleza humana y los demás personajes complementan la situación. Lo que diferencia a un auto de otro es la mayor extensión en el *Orfeo* de 1634 con 172 versos más. Si esta larga tirada de versos dedicados a la tentación la dividiésemos en cuatro partes (aparición del demonio; el demonio y el gracioso; demonio y la Naturaleza humana y un primer rechazo de la tentación), tendríamos que Calderón añade 32 versos más en la escena desarrollada por el demonio y el gracioso y 150 versos más en la escena protagonizada por el demonio y la Naturaleza humana.

Pero quizá sea más interesante ahora analizar brevemente la relación de un pasaje de *El divino Orfeo* de 1634 con diferentes autos sacramentales, lo que nos permite ver la reutilización continuada de pequeños sintagmas y su desarrollo dramático en otros textos. Aristeo, personaje que representa al demonio, exclama a la muerte del divino Orfeo:

Morir el sol, la luna obscurecerse,
 las estrellas faltar, el cielo abrirse,
 enlutarse la tierra, corromperse
 el orden, su armonía confundirse,
 temblar el orbe, el mar entristecerse,
 nada guardar su ser, todo morirse,
 o expira cielo y tierra o algún fuerte
 Dios pasa por el río de la muerte (vv. 1311-1318).

Me interesan los versos 1317-1318 («o expira cielo y tierra o algún fuerte / Dios pasa por el río de la muerte») porque representan un sintagma bastante querido por Calderón y repetido en varias ocasiones en

sus autos sacramentales, conectándolo con lo que Martínez Fernández había analizado en el concepto de intratextualidad o Ruano de la Haza había llamado reutilización²⁰. Por ejemplo aparecen semejantes expresiones en *El laberinto del mundo*, vv. 1848-1852: «todo el mundo fallece / a un súbito parasismo / tan mortal que en él se advierte, / o que el mundo expira / o que su hacedor padece». En *La viña del Señor*, vv. 2247-2253: «O se disuelve la inmensa / máquina del orbe al caos, / o padece su hacedor; / según sus teatros / se visten lúgubres lutos / de tupidos velos pardos, / todo expira o él expira»; *El diablo mudo*, vv. 1766-1767: «Hoy expira el Universo / o padece el Hacedor»; *El pastor Fido*, vv. 1946-1948: «¡O expira en tanta tragedia / su gran hacedor, o expira / toda la naturaleza!»; *El maestrazgo del Tusón*, vv. 1713-1716: «Sin duda expira la inmensa / fábrica del Universo / en la sangrienta batalla / de aire, tierra, mar y fuego»; *La redención de cautivos*, vv. 1743-1744: «o padece su Hacedor / o el mundo expira»; *El cordero de Isaías*, vv. 249-251: «que el conflicto en que se halla / toda esta fábrica inmensa / es que ella o su autor espiran».

Esta sentencia es atribuida al «filósofo» Dionisio Areopagita, personaje que aparece también citado explícitamente en algunos otros autos sacramentales como *El socorro general*, vv. 138-144: «sin haberme persuadido / a que el general eclipse / fuese por el homicidio, / aunque viendo sus efectos, / aquel gran varón Dionisio / filósofo del Areópago / desde allá diz que lo dijo»; *El nuevo palacio del Retiro*, vv. 1235-1240: «el gran Dionisio / de Areópago es el que luego / se sigue, señor de Niebla, / pues al ver la niebla, el ceño / de un eclipse, conoció / la causa por el efecto»; *El cubo de la Almudena*, vv. 125-128: «de suerte que desahuciado / todo el orbe de un Dionisio, / temieron sus cuatro partes / el último parasismo».

Estas referencias a Dionisio Areopagita tiene relación con las consecuencias de la muerte de Cristo (el eclipse y el terremoto) narrados en los evangelios (*Mateo*, 27, 51-53). Y esta rentabilidad en la presencia del motivo se debe a que nos encontramos ante un acontecimiento clave: si

²⁰ Martínez Fernández, 2001, pp. 151 y ss.; Ruano de la Haza, 1998, p. 36: «consiste en el aprovechamiento de una escena o pasaje textual en diferentes piezas teatrales, como ocurre con los autos sacramentales de Calderón, pero también se podrían incluir en esta categoría las canciones, versos y otros tipos de textos literarios injertados en una comedia con fines diferentes a los que tenían originalmente».

el asunto del auto (como explica Parker) trata de la redención humana²¹, el episodio de la muerte de Cristo es uno de los elementos cruciales para el desarrollo del auto. Si analizamos la posición de estas referencias en los autos sacramentales, nos daremos cuenta de que en la mayoría de los casos aparecen al final de la obra. Es el caso de *El divino Orfeo*, 1634, *El nuevo palacio del Retiro*, *El laberinto del mundo*, *La viña del Señor*, *El diablo mudo*, *El pastor Fido*, *El maestrazgo del Toisón* y *La redención de cautivos*. Es decir, se trata de una señal (incluso acústica por el sonido del terremoto combinado con la música) que nos indica que la obra está próxima a su conclusión, al desvelamiento final de los misterios de la alegoría con las espectaculares tramoyas finales. Pero también percibimos que este sintagma aparece al principio de algunos autos sacramentales como *El cordero de Isaías*, *El cubo de la Almudena* y *El socorro general*. Son autos con un desarrollo diferente. Parten, por así decirlo, del ruido del terremoto para plantear una nueva estructura alegórica. Un ejemplo son los autos *El cordero de Isaías* y *A Dios por razón de Estado* donde los personajes son sorprendidos por el terremoto y se va a proceder a una investigación para aclararlo, o *El socorro general*, donde el punto de partida de la acción del auto es el largo parlamento de la Sinagoga en el que se describe las consecuencias de la muerte de Cristo en la cruz.

De Dionisio del Areópago no sabemos mucho, constituyendo una figura un tanto oscura. La única referencia que tenemos en la Biblia pertenece a *Hechos*, 17, 34, cuando san Pablo acude a predicar a Atenas, la capital del conocimiento en la época: «Sin embargo, algunos le siguieron. Entre ellos estaba Dionisio, que era miembro del Areópago, y también una mujer llamada Dámaris, y otros más».

Dionisio procede de Atenas, donde predica Pablo, quien es invitado por los sabios de la ciudad para hablar en el Areópago, ante la novedad de su mensaje. Sin embargo, la predicación sale mal ya que, al hablar de la resurrección de los muertos, muchos se burlan de él y lo expulsan, aunque gana un pequeño grupo de seguidores entre los que se encuentra nuestro personaje Dionisio.

Esa oscuridad del personaje continúa hasta llegar al siglo IV de nuestra era donde encontramos los escritos de un teólogo²² que curiosamente se esconde detrás del nombre de Dionisio Areopagita: se trata del Pseudo Dionisio, mostrándonos ya que el personaje se había convertido

²¹ Parker, 1983, p. 48.

²² Holzner, 2008, p. 227.

rápido en una leyenda y que debía tener cierta importancia como alma de la congregación cristiana de Atenas y probablemente su primer obispo. Este personaje no nos debe ser tan extraño, porque a los escritos de este autor del siglo IV se refirió Benedicto XVI el 14 de mayo de 2008, en una intervención durante la audiencia general del miércoles, preguntándose el Papa emérito por qué este teólogo decide esconder su nombre y utilizar la figura neotestamentaria, advirtiendo que es un autor importante en la Edad Media redescubierto principalmente por san Buenaventura.

La figura de Dionisio del Areópago aparece en el comentario de Cornelio a Lapide al pasaje de los *Hechos*, en *La leyenda dorada* y en el *Flos sanctorum* de Rivadeneyra del que tomo los siguientes datos para perfilar mejor la figura:

Nació san Dionisio en Atenas, ciudad principalísima de Grecia, madre de todas las ciencias [...]. Diose san Dionisio a los estudios y salió tan eminente en ellos, que así por su sabiduría como por su linaje alcanzó el primer lugar entre los que regían y gobernaban la ciudad. Pasó a Egipto para mejor estudiar y saber el curso del cielo y de las estrellas y todo lo que toca a la ciencia de la astrología. Siendo de veinte y cinco años y estando en la ciudad de Helopoli, un compañero suyo llamado Apolofanes vio el eclipse de sol que sucedió en toda la tierra por espacio de tres horas al tiempo que Jesucristo, nuestro salvador, estaba clavado en el madero de la santa Cruz. Conoció entonces san Dionisio que aquel eclipse de sol no era natural [...]. Quedó con aquella novedad maravillado y asombrado y comúnmente se dice que dijo estas palabras: *Aut Deus natura patitur, aut mundo machina dissolvitur*. O el Dios autor de la naturaleza padece, o toda la máquina del mundo perece²³.

Lo interesante es que Calderón aprovecha este misterioso personaje y este sintagma común en los autos («hoy expira el Universo / o padece el Hacedor» en sus variantes) para desarrollar otro auto sacramental cuyo personaje será Dionisio del Areópago titulado *A Dios por razón de Estado*. El personaje principal de este auto es el Ingenio quien asiste a unas extrañas ceremonias de la Gentilidad en un templo con una misteriosa inscripción «Ignoto Deo» en medio de una montaña entre Atenas y Heliópolis, cuando es sorprendido por un eclipse y un misterioso terremoto. El propio Ingenio explica que alegóricamente es en realidad Dionisio del Areópago, transformación conseguida por me-

²³ Rivadeneyra, *Flos sanctorum*, p. 133.

dio del maravilloso recurso de las falsas etimologías a las que nos tiene acostumbrados Calderón²⁴:

es mi nombre o ha de serlo
 en la nueva alegoría
 del acto que hoy represento,
 yendo de historial sentido
 y alegórico compuesto,
 Dionisio, que significa
 lo acendrado y lo supremo
 de aquella divinidad
 del alma, como diciendo
 que es quintaesencia del alma
 el nombre de que me precio (vv. 232-242).

Y así de pago que es
 posesión o heredamiento
 y de Aris, que es Marte, tomo
 el sobrenombre añadiendo
 al Dionisio que antes dije
 Pago y Aris, con que haciendo
 del Dionisio Aris y Pago
 cabal mi nombre a ser vengo
 a dos luces, por los dos
 sentidos; en el primero
 el Dionisio de Ariopago
 y en el segundo el Ingenio (vv. 259-270).

Este personaje tiene una dama, que naturalmente ha de ser la Filo-
 sofía:

amante soy de las ciencias
 por cuyo rendido afecto,
 siendo *Philos* el amor
 y *Sophia* la ciencia, puedo
 decir que philosophia
 es la dama que más quiero (vv. 225-230).

²⁴Ver Curtius, 1981, vol. 2, pp. 698-699 y Engelbert, 1970.

Naturalmente, cuando se produce el eclipse, Dionisio-Ingenio exclama su conocido sintagma: «Que todo expira o su hacedor padece» (v. 513). Pero, para poder averiguarlo con certeza, Dionisio-Ingenio, acompañado por su pensamiento, recorrerán el universo analizando todas las formas religiosas para encontrar un Dios pasible. Nos encontramos ante un tema que vertebra este auto sacramental: la relación entre Fe y Razón. En este tema (la fe y la razón) no nos puede extrañar que Calderón escoja el capítulo 17 de los *Hechos de los Apóstoles* como base operativa del auto. Es curioso notar cómo la encíclica *Fides et Ratio* del santo Juan Pablo II, en su capítulo IV, comente también este mismo pasaje de la visita de san Pablo a Atenas:

Según el testimonio de los *Hechos de los Apóstoles*, el anuncio cristiano tuvo que confrontarse desde el inicio con las corrientes filosóficas de la época. El mismo libro narra la discusión que san Pablo tuvo en Atenas con «algunos filósofos epicúreos y estoicos» (17, 18). El análisis exegetico del discurso en el Areópago ha puesto de relieve repetidas alusiones a convicciones populares sobre todo de origen estoico. Ciertamente esto no era casual. Los primeros cristianos para hacerse comprender por los paganos no podían referirse sólo a «Moisés y los profetas»; debían también apoyarse en el conocimiento natural de Dios y en la voz de la conciencia moral de cada hombre (cf. *Rm* 1, 19-21; 2, 14-15; *Hch* 14, 16-17). Sin embargo, como este conocimiento natural había degenerado en idolatría en la religión pagana (cf. *Rm* 1, 21-32), el Apóstol considera más oportuno relacionar su argumentación con el pensamiento de los filósofos, que desde siempre habían opuesto a los mitos y a los cultos místicos conceptos más respetuosos de la trascendencia divina²⁵.

Por tanto, este conocimiento natural tiene sus límites, como señalaba el santo Padre («este conocimiento natural había degenerado en idolatría») e indica también Calderón en su obra. La razón natural del Ingenio puede señalar los errores de las doctrinas (lo hace con la Gentilidad, el Ateísmo, la Secta de Mahoma y la Sinagoga) pero queda lastrado y no puede alcanzar el verdadero conocimiento. Gilson comenta sobre el conocimiento de Dios en santo Tomás que los filósofos paganos a lo único que llegaron fue a la demostración de la existencia de Dios:

aun cuando la razón natural pueda afirmar una cierta verdad sobre Dios, nunca la alcanza en su plenitud en relación con el Dios cristiano. [...].

²⁵ Juan Pablo II, *Fides et ratio*, cap. IV, 36.

Pero el Dios en el que nosotros creemos es más que el Primer Motor de Aristóteles o que el Ser Necesario de Avicena²⁶.

Y es lo que ocurre en el auto. Dionisio Areopagita necesita la revelación para poder alcanzar la verdadera esencia de Dios. Y esa revelación se la da, al final de la obra, el personaje de san Pablo, aclarándole quizá el misterio más incomprensible de la doctrina católica, el misterio de la Santísima Trinidad:

INGENIO	¿Tres y un Dios solo?
PABLO	Sí.
INGENIO	¿Cómo?
PENSAMIENTO	A aquesto importa atender por si es Pablo el que a Dionisio le llega a satisfacer. [...] Luego para que no haya en Dios imperfección es conveniencia de su esencia y precisión de su ser, por acto de entendimiento engendrar un hijo a quien se comunique infinito. El Padre que al Hijo ve, el Hijo que mira al Padre, llegándose a complacer uno en otro, ¿no es preciso proceda de amor tan fiel un Espíritu que sea igual a los dos y que procedido de los dos

²⁶ Gilson, 1969, p. 31. Palabras que coinciden con las del santo Juan Pablo II: «Para ayudar a la razón, que busca la comprensión del misterio, están también los signos contenidos en la Revelación. Estos sirven para profundizar más la búsqueda de la verdad y permitir que la mente pueda indagar de forma autónoma incluso dentro del misterio. Estos signos si por una parte dan mayor fuerza a la razón, porque le permiten investigar en el misterio con sus propios medios, de los cuales está justamente celosa, por otra parte la empujan a ir más allá de su misma realidad de signos, para descubrir el significado ulterior del cual son portadores. En ellos, por lo tanto, está presente una verdad escondida a la que la mente debe dirigirse y de la cual no puede prescindir sin destruir el signo mismo que se le propone».

no pueda entre ellos haber
 por la comunicación
 de personas, ni después
 ni antes, primero o postrero
 mayor o menor?
 (vv. 1474-1519)

Este tema de la relación entre fe y razón no es exclusivo de los autos sacramentales. En el auto, Dionisio-Ingenio, con la fuerza de la razón natural es capaz de encontrar los errores de distintas religiones y rechazarlas. De la misma manera, en *La aurora en Copacabana*, la razón natural de los indios repugna que los dioses ordenen el sacrificio humano y no se sacrifiquen ellos por su pueblo:

por no sé qué natural
 luz que repugna infinito
 a que en mí no haya delito
 y haya en un dios celestial
 sed de humana sangre tal
 que obligue, fiero y cruel,
 sin odio de fe, a que un fiel
 mate otro fiel. ¿Es ley, di,
 que un dios no muera por mí
 y que yo muera por él?²⁷ (vv. 983 y ss.)

Yupangui y Guacolda, los personajes de la comedia, han llegado ellos solos al mismo punto en el que se encontraba Dionisio-Ingenio en el auto: la existencia de un Dios pasible. Si en el auto sacramental la revelación de la verdad corre a cargo de san Pablo, en la comedia serán los milagros de la Virgen los que muestren la verdadera faz del Dios redentor.

CONCLUSIONES

He analizado el proceso de escritura calderoniano en los autos sacramentales a través de un hilo conductor que son las versiones del auto sacramental *El divino Orfeo*. Encontramos en estos textos diferentes estrategias intertextuales que se van ramificando en reescrituras continuas de nuevas versiones más perfectas, de mayor calidad dramática y con un

²⁷ Calderón de la Barca, *La aurora en Copacabana*, ed. Gutiérrez Meza, vv. 983 y ss. Ver también Gutiérrez Meza, 2014, pp. 37 y ss.

aprovechamiento admirable de los recursos teatrales; la utilización de largos pasajes de versos que ponen en relación diferentes obras y el empleo esmerado de ciertos sintagmas que, lejos de agotarse en sí mismos, son capaces de reproducirse en nuevos autos sacramentales que desarrollan diferentes y complejos temas. Creo que se ha podido comprobar aquí, una vez más, la afirmación de Unamuno: «Los más grandes escritores se han pasado su vida repitiendo unas cuantas cosas, siempre las mismas, puliéndolas y repuliéndolas, buscándolas la expresión definitiva y más perfecta»²⁸.

²⁸ Martínez Fernández, 2001, p. 151.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta y Marc VITSE, «Algunas observaciones acerca de las dos versiones de la tercera jornada de *La dama duende*», *Criticón*, 72, 1998, pp. 49-69.
- ARELLANO, Ignacio, «Calderón en su taller: algunas intervenciones en los autógrafos de los autos sacramentales», *Anuario calderoniano*, 8, 2015, pp. 31-52.
- ASZYK, Ursula, «La técnica de la reescritura e intertextualidad en el auto *El jardín de Falerina* de Calderón», en *Reescritura e intertextualidad: literatura-cultura-historia*, ed. Ursula Aszyk, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 2007, pp. 31-52.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *A Dios por razón de Estado*, ed. J. Enrique Duarte, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2014.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Andrómeda y Perseo*, ed. José María Ruano de la Haza, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1995.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El cordero de Isaías*, ed. M. Carmen Pinillos, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1996.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El cubo de la Almudena*, ed. Luis Galván, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2004.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El diablo mudo*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1999.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El divino Orfeo*, ed. J. Enrique Duarte, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1999.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El laberinto del mundo*, ed. Juan Manuel Escudero, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, (en prensa).
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El Maestrazgo del Tisón*, ed. Carlos Castellano Gasch, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2014.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El nuevo palacio del Retiro*, ed. Alan K. G. Paterson, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1998.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El pastor Fido*, ed. Fernando Plata Parga, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2003.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La redención de cautivos*, ed. Marcella Trambaioli, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2013.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El socorro general*, ed. Ignacio Arellano, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2001.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La viña del Señor*, ed. Ignacio Arellano, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1996.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Tu prójimo como a ti*, ed. Eva Illescas Salinas, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2008.
- CORNEJO, Rafael, «*La nave del mercader*, ¿autoplagio o perfeccionamiento?», *Explicación de Textos Literarios* (Universidad de California), 6, 2, 1978, pp. 193-198.

- CRUICKSHANK, Donald W., «Calderón's Handwriting», *Modern Language Review*, 65, 1970, pp. 65-77.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, 2 vols.
- DUARTE, J. Enrique, «El paradigma compositivo de la misa en los autos sacramentales de Calderón», en *Actas del Congreso «El Siglo de Oro en el nuevo Milenio»*, ed. Miguel Zugasti y Carlos Mata, Pamplona, Eunsa, 2005, vol. 1, pp. 571-589.
- ENGELBERT, Manfred, «Etimologías calderonianas», en *Hacia Calderón: coloquio angloamericano, Exeter, 1969*, ed. Alexander Parker y Hans Flasche, Berlin, de Gruyter, 1970, pp. 113-122.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *Quevedo: reescritura e intertextualidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- GILSON, Etienne, *Elementos de filosofía cristiana*, Madrid, Rialp, 1969.
- GUTIÉRREZ MEZA, José Elías, *Edición crítica y estudio literario de «La aurora en Copacabana» de Pedro Calderón de la Barca*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2012.
- GUTIÉRREZ MEZA, José Elías, «La representación del indio en *La aurora en Copacabana* de Calderón», *Hipogrifo*, 2, 2, 2014, pp. 31-42.
- HESSE, Everett W., «The Two Versions of Calderón's *El laurel de Apolo*», *Hispanic Review*, 14, 1946, pp. 213-234.
- HOLZNER, Josef, *San Pablo: heraldo de Cristo*, Barcelona, Herder, 2008.
- Juan Pablo II, *Fides et Ratio*, ver <http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_14091998_fides-et-ratio_sp.html> [04 / 02 / 2015]
- LEÓN, Pedro R., «Sobre el manuscrito autógrafa de *El divino Orfeo*, 1663, de Calderón», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 3, 1981, pp. 321-337.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *La intertextualidad literaria: base teórica y práctica textual*, Madrid, Cátedra, 2001.
- PACHECO-BERTHELOT, Asunción, «La tercera jornada de *La dama duende* de Pedro Calderón de la Barca», *Criticón*, 21, 1983, pp. 49-91.
- PARKER, Alexander A., *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983.
- PINILLOS, María Carmen, «Escritura y reescritura en los autos sacramentales de Calderón de la Barca», en *Calderón, innovación y legado*, ed. Ignacio Arellano Ayuso y Germán Vega García-Luengos, New York, Peter Lang, 2001, pp. 309-323.
- RIBADENEYRA, Pedro, *Flos sanctorum de la vida de los santos*, tomo III, Barcelona, Juan Piferrer, 1734.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», *Criticón*, 72, 1998, pp. 35-47.

- SÁEZ, Adrián J., «Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*», *Criticón*, 117, 2013, pp. 159-176.
- ULLA LORENZO, Alejandra, «Sobre la reescritura de los finales en las comedias de Calderón. *Polifemo y Circe* (1630) y *El mayor encanto, amor* (1635 y 1668)», en *Compostella aurea: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, ed. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, pp. 485-496.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, «Las técnicas de reescritura en el auto *La orden de Melquisedech*: ¿autoplagio o reelaboración?», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 11, 12 de julio de 2000*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez et al., Almagro, Festival de Almagro / Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 335-362.
- VITSE, Marc, «Un caso de auto-reescritura: *El astrólogo fingido* de Calderón», *Letras*, 63-64, 2011, pp. 131-148.