



Alan K. G. Paterson

**La socialización de los textos de Calderón.
El legado de don Juan de Vera Tassis y don Pedro de Pando y Mier**

St. Andrews College

Permitidme un recuerdo cariñoso a un erudito bajo cuya tutela se realizaron los primeros adelantos de la bibliocrítica calderoniana en las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo pasado. Me refiero por supuesto a Edward M. Wilson. Cuando le recuerdo me viene a la memoria su manera de justificar el estudio científico del libro, la cual consistía primero en que el bibliófilo tenía derecho a conocer el verdadero estado del texto que pensaba comprar. Quizá en aquel entonces el detective bibliógrafo, pipa en boca, estaba ya sobre la pista de falsas partes de comedias. Por supuesto, su escrutinio reverencial de los libros que llenaban los estantes de su despacho no sólo servía al difícil ejercicio de la compra y venta, sino que era el prelude de la tarea obligatoria del erudito, la de confeccionar un texto rigurosamente investigado y editado antes de proferir cualquier juicio que tuviera seria pretensión hermenéutica. Con el transcurrir de los años, debo cuestionar a la luz de la experiencia la validez de su segundo criterio, porque es evidente que los que van en busca de la verdad literaria apenas se detienen ante la textualidad del texto si no es para cerciorarse de que tienen en las manos

una edición que valga la pena. En la intensa actividad crítica que se realiza a nuestro alrededor es raro que la escrupulosa atención al texto y a su transmisión que caracteriza la bibliocrítica tenga resonancia en su interpretación; es como si la crítica textual, que en todo momento requiere un estado de alerta ante el texto, representase sólo el umbral que una vez franqueado da paso a otro lugar privilegiado donde se plantea el sentido real que conserva el texto más allá de su ser histórico y material. Este distanciamiento entre una disciplina y otra coincide paradójicamente con el impulso principal de la poética posmodernista, que ha centrado el significado de la obra literaria en su texto y su lector. Hay que preguntarse por qué se produjo esta polarización en la academia, la cual llega a constituir una oposición de miras que se diría irreconciliable.

La bibliocrítica reconoce en todo momento la fisicidad e historicidad del texto y en su vertiente histórica puede inferir también la noción de su autoría. Sobre todo cuando el bibliógrafo pone su mira en una edición, el típico estema apoya su aparente intento de regresar a una fuente textual depurada, limpia del detritus acumulado en torno al texto prístino. A diferencia de una moda hermenéutica que abolía al escritor en favor de una transacción prolongada al infinito entre el texto y su lector, la crítica textual parecía consagrar precisamente la intencionalidad autorial. Es quizá por el antagonismo entre la noción platónica de la intencionalidad y la igualmente platónica noción de la inefabilidad del texto preconizada por Paul de Mann por lo que las dos operaciones textuales, la bibliocrítica y la hermenéutica, producen una suerte de aversión mutua entre sus respectivos promotores. En realidad, ambos persiguen un fantasma, el uno en busca de un texto que capte de una vez la neta intención original de su creador y el otro en pos de una lectura que se bate siempre en retirada bajo el horizonte de nuestro conocimiento. Si es por esta u otra razón, la bibliocrítica queda largamente marginada en el debate hermenéutico, para su gran detrimento. Bajo esta perspectiva, el análisis bibliocrítico tiene su razón de ser sólo cuando se trata de la transmisión del texto, y no sirve para entenderlo.

El modelo idealista ofrecido por De Mann de un texto que se borra de lectura a lectura, por contrario que sea a una tradición filológica muy engranada con la bibliocrítica, no deja de influir en el intérprete del teatro en un aspecto fundamental, que es el texto como evento teatral. La pérdida del objeto crítico en su estado transitorio, sea en los corrales de comedias, sea en la fiesta del Corpus Christi, sea dondequiera y cuandoquiera, es un dato básico. Si queremos restaurar el texto como teatro, contemplamos el vacío. No hay lugar a dudas. La interpretación de la comedia parte del libro. El libro condiciona nuestra idea del teatro. La pérdida de la experiencia teatral no dejó de pasar desapercibida. Ya Lope de Vega fue el primero en poner el dedo en las múltiples contradicciones que entran en la publicación de comedias, incluso elaborando a través de sus dedicatorias una poética que pretendía solventar el dilema planteado ante el teatro y el libro y a la cual volveré más adelante¹. El condicionamiento de nuestra idea del teatro mediante el libro es una sólida razón para colocar la bibliocrítica en la corriente principal de la interpretación. En este proyecto, no es que

carezcamos de guías. La materialidad del texto forma el marco de importantes estudios actuales que versan sobre la textualidad. Los de Gérard Genette sobre los elementos bibliográficos que él denomina como «paratextos» nos llevan casi obligatoriamente hacia una valoración de cómo el libro es un sistema semiótico que influye en la comprensión del lector². Los estudios de Jerome J. McGann³ logran profundizar la noción de la textualidad; su concepto de la condición textual aún dentro del acto comunicativo la condición material de textos con su forma lingüística. La condición textual enunciada por McGann esquiva la idealización del texto literario. En su evolución el texto está sujeto a la intervención de los que lo usan y manejan, entre quienes figura por supuesto el mismo escritor. Las manifestaciones corpóreas del texto son testimonios de su progresiva socialización⁴. Llegamos con esto a mi propósito, que es el de abordar a la luz de esas consideraciones aspectos de la socialización de la obra de Calderón, repasando textos que todos conocemos y que han ejercido, sin duda, cierta influencia en el conocimiento que cada uno tiene del dramaturgo.

¿Dónde mejor empezar si no es con la Primera Parte de 1634? «PRIMERA | PARTE | DE | COMEDIAS | DE | DON PEDRO CALDERON | DE LA BARCA. |

RECOGIDAS

POR DON IOSEPH CALDERON | de la Barca su hermano. | AL

EXCELENTISSIMO

SEÑOR DON | Bernardino Fernandez de Velasco y Tobar, Condestable de Castilla, Duque | de la ciudad de Frias, Conde de Haro, Marques de Verlanga, Señor de la Ca- | sa de los siete Infantes de Lara, Camarero, Copero, y Montero | mayor, y Gentilhombre de la Camara del Rey | nuestro señor. | 75. | Año [orla] 1636. | CON PRIVILEGIO. | En Madrid, Por Maria de Quiñones. | A costa de Pedro Coello, y de Manuel Lopez, Mercaderes de Libros». El paratexto, este territorio que linda con el mundo de la ficción sin serlo, encierra en su título una intención, la de seguir publicando las comedias de Calderón en una serie que empieza precisamente con esta Primera Parte. Retrospectivamente, el título hace tabla rasa de cualquier otra publicación no autorizada. La promesa de futuras partes que es implícita en el título se cumplió efectivamente hasta que la piratería intervino simulando una Quinta Parte que cortó el hilo que luego iba a recoger Juan de Vera Tassis. No vacilo en concluir que la intencionalidad a que me refiero es autorial; el mismo Calderón inicia y da noticia del trasvase de su teatro al libro. Su empresa tiene un paralelo muy cercano en Tirso de Molina, cuya serie de partes, suspendida durante más de diez años, vuelve a salir con una presteza notable si no en el orden numérico correcto; tercera, segunda, cuarta y quinta partes entre 1634 y 1636. En efecto, la Primera Parte de Calderón y la Cuarta de Tirso son de la misma imprenta, la de María de Quiñones, separadas por un mes o dos, y costeadas por los mismos librereros, Pedro Coello y Manuel López. La coincidencia nos invita a considerar que ambos dramaturgos emprenden una etapa esencial en la consolidación de su carrera. Intentan fijar su reputación, hasta ahora puesta a la merced de las tablas (y en el caso del mercedario puesta también bajo la amenaza de la desaprobación oficial expresada diez años antes por altas autoridades en el aparato estatal), en la forma duradera del libro. Ambos aducen la complicidad de un pariente cercano (un hermano

y un sobrino respectivamente), personalizando así el producto comercial con la clara intención de acreditar la calidad de la labor editorial. De aquí en adelante, sucesivas partes de Calderón llevarán el sello de la calidad que representa el parentesco cercano o la amistad, sea esta fingida o no, sello que impone una distinción entre textos auténticos, originarios, fidedignos, y otros sumidos en el caos bibliográfico y textual de impresiones piratas.

La dedicatoria cumple la misma finalidad promocional, no sólo mediante los títulos y honores que realzan al mecenas, sino por el metatexto político que conllevan, porque el don Bernardino citado es un magnate preclaro, lo suficientemente preclaro como para merecer una breve glosa. Cuando Calderón le dedicó la Primera Parte don Bernardino tenía veintisiete años; era un joven que había llamado la atención del Conde Duque y su carrera prometía altos cargos, sobre todo en el campo militar. Era de la parentela del Conde Duque, ya que se había casado con una hermana del marqués de Toral, yerno de Olivares. Su ascenso se documenta ya en 1634, cuando Olivares le quiere nombrar capitán general de Guipúzcoa, observando al rey que «se está a ver este mozo»⁵. De modo que la dedicatoria va dirigida no sólo al octavo de los Condestables de Castilla, oficio hereditario de gran realce en el reino, sino a un estadista estrechamente relacionado con un coevo en la privanza, el Duque de Medina de las Torres. No es de subestimar el acierto. Amén de la brillante carrera política del magnate, es de apreciar la eficacia de los títulos palatinos al conectarle en línea directa con el trono. Y ya que tenemos ante nosotros la lámpara de las maravillas honoríficas de los Austrias que convierte deseos en realidades, no se nos olvide que el año en el que aparece la Primera Parte de don Pedro es cuando se inició, precisamente en julio, el proceso de confirmación de su investidura con el hábito militar de la Orden de Santiago. Si bien es prematuro que la nueva dignidad alcanzada por el dramaturgo por su servicio benemérito en la dramaturgia palaciega sea señalada en la portada de esta parte (para eso, hay que esperar a que salga la Segunda Parte cuando el hábito sea ratificado), el mecanismo del adelantamiento de Calderón está ya puesto en marcha, y ciertamente sería un descuido no relacionar la aparición de su primer tomo con la confirmación inminente de su estatus en la Villa y Corte. Y en efecto, interrogándolo desde este ángulo, el paratexto ofrece un paralelo sugestivo entre la incorporación del texto de las comedias en su forma libresca y la elevación de su creador a caballero de hábito. Por una parte, el paratexto, incluso y sobre todo en aquellas zonas reservadas para los protocolos administrativos del libro (aprobaciones, licencias, tasa, fe de erratas), sujeta las comedias al libro y la imprenta; quiero decir que los preliminares asisten a la transformación de la comedia de género representado en género leído. Por supuesto, la transformación no es nada innovadora; el formato de las partes de comedias está ya bien establecido, diríase casi invisible por su familiaridad. Por otra parte, sin embargo, el paratexto en este caso se vuelve metatexto, comentando el mismo proceso de transformación genérica. Lo vemos en la dedicatoria en el cuerpo de los preliminares, la cual va más allá de la entrega simbólica del libro al mecenas para presentar más bien una forma de manifiesto editorial. El tema de la dedicatoria es el libro, y principalmente su

publicación, empresa que don Joseph justifica con cierta circunspección, seguramente por razones que tienen que ver con criterios de decoro social. Entre reticencias de este tipo y el deseo de publicar, el balance se inclina en favor de sacar un libro de comedias en el que «el que las leyere las halle cabales, enmendadas y corregidas» [¶14v]. Es un juego en el que se hacen manifiestos valores sociales y literarios que entran en aparente conflicto. Pero la publicación del texto adquiere precedencia ya que es hartamente necesario eliminar el desorden de «comedias erradas, mal corregidas y muchas que no son suyas en su nombre» [¶14r]. Aquí se ve cómo la defensa del libro refleja el proceso social, dado que la finalidad de ambos es la de proteger y ensalzar la debida excelencia de don Pedro, en este caso contra el caos libresco donde incluso se confunde el debido nombre del autor. Por eso arguyo que la investidura de don Pedro en el hábito de Santiago no es del todo ajena a la publicación de sus comedias; en 16366, el escritor y su obra van saliendo a luz, en desafío de las tinieblas donde pululan textos poco limpios, incluso algunos que por pura alevosía llevan ostentosamente su nombre. La idea del libro como insignia de las justas pretensiones caballerescas de su autor parece confirmarse en la conclusión de la dedicatoria, donde la extendida metáfora de «salir a luz», que equivale a hacerse público el libro, termina en la biblioteca del mecenas: «Vuestra Excelencia las ampare como dueño y las mande ocupar el más olvidado cajón de su librería, donde esté a obediencia de las demás facultades» [¶4v]. En estas líneas queda efectuada una serie de traslados: desde el teatro al libro, desde las tablas a la biblioteca, desde la confusión a la jerarquía, desde el desorden al orden. Es decir, que sea recibido el ejemplar de la Primera Parte en los estantes de don Bernardino es una metonimia distintiva de un cursus honorum ganado por el texto de Calderón. Y cuando juntamos el paratexto elaborado así con los textos que forman el cuerpo del libro, se pone de manifiesto la verdadera meta de la empresa editorial de Calderón, que es asegurar su rango en las primeras filas del mundo de las letras.

El aserto de un control editorial por parte de Calderón puede ser que no se limite al texto de cada comedia sino que pretenda establecer el canon de su autor; de todas formas, el hecho de que *La vida es sueño* encabece precisamente la zona literaria de la Primera Parte nos puede llevar hacia semejante especulación, pero sería una diversión de mi intento inmediato. Lo que sí me toca advertir en esta coyuntura es la diferencia que se nota entre Lope de Vega y Calderón en sus respectivos papeles como editores. Ante la aparición de sus comedias en letras de molde, a Lope le fascina la dialéctica que se plantea entre el teatro y el libro; observa reiteradas veces la oposición que hay entre el teatro, lugar de contingencias y accidentes, pero territorio propio del dramaturgo, y el libro, exento de ellos pero ya no en manos del dramaturgo sino en posesión del lector. En el caso de Calderón, la dialéctica planteada por el libro es otra; él expresa una inquietud ocasionada por el mismo libro y reacciona fuertemente contra el desorden que provocan los múltiples agentes que gestionan la proliferación de textos: impresores, libreros, autores de comedias impelidos por el fraude y la ignorancia a subvertir su textualidad. La idea del editor surge como remedio en medio del caos. Aquí tenemos la dialéctica que vuelve a expresarse hasta el tedio a lo largo de

todas las partes impresas de Calderón, y no sólo en las que están en manos de los buenos editores, sancionados por el parentesco, la amistad o la obligación, sino en las partes que contrahacen los malos de la película, las cuales imitan las buenas en todo, haciendo las mismas acusaciones al pie de la letra contra textos pirateados para complicar aún más el enredo. Este afán de controlar su propia textualidad raya en lo obsesivo; en la Cuarta Parte (1672), Calderón llega al extremo de componer una suerte de anti-catálogo de comedias que no son suyas aunque aparenten serlo, y luego en estilo indirecto libre, divertido pero muy en serio, se interroga: «qué le importa a la República que la Comedia de Juan ande en nombre de Pedro, ni la de Pedro ande en nombre de Juan, ni la de Pedro esté cabal, o adulterada?» [¶3v] Importa por razones económicas (la comedia impresa es devaluada, porque dejando de ser nueva ya no se representa, de modo que los teatros y luego los Hospitales pierden los ingresos a su cargo) e importa porque hay fraude, incluso por parte de editores de confianza, y el psicodrama se intensifica cuando Calderón acusa de chantaje a un amigo que le aconseja que le fíe la publicación de sus comedias que de todos modos van a ser publicadas, quiéralo él o no. El anti-catálogo de la Cuarta Parte tendrá su contrapunto en las tablas de comedias verdaderas iniciadas en la «verdadera» Quinta Parte por Vera Tassis, quien sigue fiel a don Pedro en la persecución de las falsas y en el amparo de las buenas. El modelo editorial que se establece en la Primera Parte influye profundamente en las sucesivas, y, como ya he sugerido, se mantiene póstumamente en la tarea editorial de Juan de Vera Tassis, pero que no se nos pierda de vista el gran proceso que presenciamos; es la socialización de la comedia, un proceso que consiste no sólo en su transferencia desde el ambiente teatral al libro sino en cómo se involucra el texto en la actividad de múltiples agentes que dejan sus señales en el producto literario: autores de comedias, actores, impresores, compositores, libreros, sin omitir a los que compran el producto para leerlo. El mismo Calderón es plenamente consciente de este proceso al convertirlo en una forma de bibliomaquia, donde él arremete contra las fuerzas que resisten al texto autorial tirando siempre hacia un texto corrompido. Pero cuando él subraya su afán de eliminar a los agentes a quienes juzga como textualmente irresponsables -propuesta que en resumidas cuentas corre el riesgo de espejismo-, pasa por alto su misma intervención en la evolución de sus textos; si la condición textual resulta inestable en el caso de Calderón, sin duda es él uno de los principales promotores de la confusión. Gracias a la edición de *La vida es sueño* de José María Ruano de la Haza⁷, tenemos a mano una prueba terminante de la intervención masiva de Calderón en un texto ya establecido. O la edición de *La vida es sueño* que encabeza la Primera Parte o la de Zaragoza es el producto de una revisión extensiva. Raras veces en la bibliocrítica histórica de Calderón nos encontramos cara a cara con el fenómeno que suele caracterizar la elaboración de cualquier acto discursivo que no sea estrictamente informativo, cuya índole es indecisa, provisional. Hay casos en Tirso de Molina donde una numerosa familia de textos forman arabescos en torno a sí mismos, lo cual hace que resulte imposible el clásico estema rectilíneo de líneas de ascendencia que provienen de un solo punto⁸. *La vida es sueño* nos presenta un caso parecido. Desde la perspectiva bibliocrítica, los

textos introducen una bifurcación en la transmisión de *La vida es sueño* que refleja precisamente la provisionalidad que entra en el proceso de la creatividad literaria. No soy partidario de la conclusión a que nos conduce Ruano, a saber, que hay un texto para ser representado y otro para ser leído, porque las acotaciones que él aduce para tal argumento forman en realidad otro paratexto muy especial. Ubicadas medio fuera y medio dentro de la obra literaria, las acotaciones en los textos impresos de comedias tienen una función más bien simbólica que real, la de señalar los orígenes históricos del género en el teatro, y son muy susceptibles de sufrir cambios por motivos materiales que pueden distar mucho de ser estéticos. No obstante, estoy plenamente de acuerdo con la implícita conclusión metodológica, que es que la crítica textual es simultáneamente crítica hermenéutica. El cotejo de los dos textos capta la provisionalidad del texto literario e inicia el importante debate intertextual.

La historia bibliocrítica de las comedias de Calderón encierra como palimpsesto la historia de su escritor; el libro la lleva inscrita, pero a veces el texto se oscurece, como si el mismo Calderón quisiese borrarse del espacio libresco. Quizá sea su deseo de disociarse de cualquier complicidad en la tarea lo que le lleva a insistir en el editor, personalizado en el pariente o amigo que actúa por él, creando así un paradigma profesional que en muchos aspectos resulta familiar. Es cierto que el editor dedicado es una presencia imprescindible en el legado de Calderón, y tanto Vera Tassis como Pando y Mier van a acomodarse concienzudamente a un papel que empezó con Joseph Calderón (Primera y Segunda Partes) y pasó luego a Ventura de Vergara Salcedo, «mi más apasionado amigo» (la Tercera Parte). La excepción es la Cuarta Parte, salida en 1672, sobre cuyo paratexto se cierne algo misterioso. La portada carece de editor y de mecenas; y en el espacio promocional se revuelve la queja de marras: «Lleva un prólogo del autor en que distingue las comedias, que son verdaderamente suyas, o no». En los preliminares, la ausencia del mecenas y del editor se rectifica, pero en el caso del mecenas Calderón anula el efecto manteniéndole en la oscuridad del anonimato y refiriéndose a él como «un amigo ausente», reducido a la soledad de sus desengaños. Y el editor no es sino el otro amigo, sin nombrar, a quien Calderón reprende por el ya mencionado chantaje. Las comedias de la Cuarta Parte, por muy festivas que sean algunas, salen a la sombra de un desengaño que proyecta un paratexto parco y sin lustre. Con la aparición de la Cuarta Parte en 1672 (fijémonos en el largo intervalo que la separa de la Tercera), se ha aflojado el paso, se ha perdido la confianza, se adopta una actitud defensiva y como la naturaleza aborrece el vacío no es de sorprender que se le aseste el golpe más duro a Calderón cuando en 1677 se publica la Quinta Parte de la serie, que es una parte espuria. La Quinta Parte es, para Calderón, su quinta columna, el malévolo espíritu del desorden que tras años de combate se ha hecho dueño en 1677 de la condición textual. Y sin embargo, la infiltración enemiga provoca la segunda intervención radical del poeta ya setentón en la publicación de su obra. Y en esta nueva empresa, Calderón vuelve la atención a otro rico tesoro suyo, los autos sacramentales, aun a riesgo de ser saqueados a su turno.

Si bien hay un ligero problema cronológico por resolver respecto a las

fechas exactas de la Quinta Parte y del primero y único tomo de Autos sacramentales, alegóricos y historiales, el motivo que mueve a Calderón a reanudar la gran obra es efectivamente esa Quinta Parte espuria de comedias. El insulto que ésta le ha proferido le hiere por muchas razones: él mismo (ya no hay intermediario) advierte al Lector de los Autos sacramentales que «no contenta la codicia con auer impresso tantos hurtados escritos míos, como andan sin mi permissio adocenados, y tantos como sin ser míos andan impressos con mi nombre; ha salido agora con un libro intitulado Quinta parte de comedias de Calderón, con tantas falsedades, como auerse impresso en Madrid y tener puesta su impression en Barcelona, no tener licencia, ni remission, ni del Vicario, ni del Consejo, ni aprobación de persona conocida; y finalmente de diez comedias que contiene, no ser las quatro mías, ni aun ninguna pudiera decir, según están no cabales, adulteradas, y defectuosas, bien como trasladadas a hurto para vendidas, o compradas, de quien no pudo comprarlas y venderlas. Este consentido abuso, que mirado a otra luz resulta en no menos daño de terceros, que en perjuicio de veinte y seis mil ducados al año, aplicados a Hospitales, y obras pías, me ha puesto en recelo de que los Autos Sacramentales, que en su festivo día se han Representado a sus Magestades y a sus Reales Consejos de más de treinta años a esta parte, no corran (pues no hay quien lo impida) la desecha fortuna que han corrido las Comedias; porque siendo como son tan escrupulosos sus assumptos, que por un término errado, o por la pluma o por la prensa, puede passar de lo sensible del ingenio a lo intolerable de la reputación, me ha mouido (mejor dixera me ha forçado) a que ya que ayan de salir, salgan por lo menos corregidos, y cabales, que para defectos bastan los míos sin que entren a la parte los agenos...» [7v-8r].

A pesar de su indignación, su prosa nos da una idea bastante vivida de ese mundo libresco tan antitético al ideal suyo y tan subversivo: donde salen textos maltrechos de las manos de copistas e impresores, donde circulan en docenas sus propios textos hurtados en íntima promiscuidad con otros no suyos pero en su nombre, donde todo está a la merced de un mercado negro y subreptico, y donde el delincuente principal es esa falsa Quinta Parte, carente de credenciales legales, intelectuales y textuales. Otra vez, Calderón acude en defensa de la calidad y la reputación, la una corroborada por el respetable público que asistía a los autos sacramentales (muy selectivo y selecto, ya que Calderón menciona la asistencia real y la de los Consejos de Estado, eliminando a los plebeyos, etc.) y la otra corroborada por el ingenio con el que trazó tan escrupulosamente sus argumentos. El paratexto vuelve a establecer las conocidas coordinadas del dualismo que caracteriza, según Calderón, la condición textual.

Calderón saca a luz la Primera Parte de autos en su propio nombre, como autor y editor. «[En un marco de líneas y orlas] [rojo] AVTOS |

SACRAMENTALES, | ALEGORICOS, Y HISTORIALES | DEDICADOS | A |
CHRISTO |
SENOR NVESTRO | SACRAMENTADO. | COMPVESTOS | POR DON PEDRO
CALDERON | de
la Barca, Cauallero de la Orden de Santiago, Capellan de Honor de su
Magestad, y de los Señores Reyes Nuevos | de la Santa Iglesia de Toledo. |

PRIMERA PARTE. | [Cruz de Santiago] | En Madrid, [negro] En la Imprenta Imperial, [rojo] Por Joseph Fernandez | de Buendia, Año de 1677. [negro] Y à su costa, [rojo] Véndese en su casa | en la calle del Duque de Alva».

Los propios títulos honoríficos de don Pedro ofrecen el tipo de condecoración que solía adornar la portada. La cruz enfatiza su rango de caballero de la Orden de Santiago, además de cumplir otra función semiótica que estará bien clara cuando lleguemos a la dedicatoria escrita. Volviendo la página, tenemos en el anverso de una hoja inserta el retrato de Calderón como caballero de Santiago, grabado por el escultor del Rey. El retrato lleva como mote una cita bíblica: «Quid Retribuam Domino, Pro Omnibus quae retribuit mihi?». Y no son el texto y la gráfica las únicas muestras de un determinado aserto de control autorial y editorial, sino la tipografía también, que adopta un rasgo propio de libros de alto prestigio, costosos, a lo mejor de temas sagrados, que consiste en imprimir la portada en dos tintas, una roja y otra negra. Esto último puede ser que Calderón lo haya tomado prestado de una de las armas ofensivas de esa falsa Quinta Parte de Barcelona, cuya portada luce también un precioso marco de orlas rojas y negras y un texto llamativo en dos tintas. No es que un paratexto tan rico en signos sociales carezca de dedicatoria. Ésta tiene página aparte, intitulada «A Cristo sacramentado» y una glosa sobre el mote bíblico que transforma la entrega del libro al mecenas en una elegante agudeza espiritual: el libro es una deuda que se paga, un sacrificio que el autor hace en agradecimiento a Cristo ante el altar, un sacrificio que tiene en su interior («en su Tema» como reza la glosa) el sacrificio original que es la causa del agradecimiento. Así que el libro adquiere una suerte de función sacramental, signo exterior de una realidad interior mediada por el escritor/editor sacerdote. En sus parámetros sociales y espirituales, el paratexto en su conjunto representa una estrategia cuidadosamente elaborada para legitimar, salvaguardar y hasta consagrar (usando el verbo con su asociación sacerdotal) la textualidad de don Pedro.

No es decir que el mismo dramaturgo no se arrogue el derecho a introducir una vez más el demonio de la confusión. Esta vez la prueba se encuentra en el Ms 1/ 1 y Ms 1/ 2 del Archivo Municipal, que han consultado recientemente Ignacio Arellano, José María Ruano de la Haza, y Don Cruickshank entre otros (los tres forman ahora parte del llamado por Genette «metatexto»). Todos concuerdan en que son autógrafos. Pero supongamos como hipótesis que el texto según la edición de Pando y Mier proviene de los autos originales almacenados en los estantes de su dueño corporativo, el Ayuntamiento de Madrid. Al cotejar los textos en Pando y en el autógrafo, el resultado vuelve a situarnos ante el fenómeno del texto provisional; Calderón no se contenta con trasladar con un esmero muy evidente sus propios textos sino que los somete a una reescritura minuciosa, que no sólo cambia el texto sustancialmente sino que incurre en errores muy evidentes. A nadie le debiera extrañar el proceso ya que confirma que el texto acabado desde su concepción, nacido como Minerva de la cabeza de Jove, es un ensueño que no cuadra con la realidad escritorial. Al contrario, el mismo escritor es un agente principal entre muchos en la inestabilidad de sus propios textos, la cual caracteriza su precario avance por el proceso nunca acabado de su socialización.

En muchos aspectos, Pando y Mier vio claramente la maniobra editorial ejecutada por el maestro en la edición impresa por Buendía (1677). Como todos sabemos, el Ayuntamiento había cedido a un socio de Pando el derecho a imprimir los autos, consciente de que desde los estantes de la Corporación había un escape continuo de traslados no autorizados. Pando se mantuvo fiel a la semiótica y por lo tanto al espíritu del modelo de 1677. De los seis tomos que forman la edición, el primero tiene al principio una hoja grabada en la que aparecen la custodia y el retrato de Pedro Calderón. El libro adquiere así el valor de un objeto cuasi-devocional y hace que su autor, colocado dentro de la misma arquitectura gráfica, tenga una relación muy especial con el misterio eucarístico. La portada confirma no sólo los méritos sociales y el estatus literario de don Pedro sino también lo fidedignos que son sus textos, ya que están sacados de su legítima estancia, el Archivo de la Villa. La portada, en su estado perfecto, luce dos tintas, una roja y la otra negra. Todo evidencia que el libro, por lo menos en su forma prístina, se ha convertido en un objeto perfecto, una custodia de textos digna de tan insigne autor. Éste es el modelo que se transmitirá no sólo a futuras ediciones como la de Apontes sino que en una variación extraña de trascendencia textual este modelo será el objeto de imitación en ediciones cuidadosamente escritas a mano, muestras esmeradas y muy deliberadas, creo yo, de una artesanía que predata la producción en serie representada por el libro. El legado de don Juan de Vera Tassis y el de don Pedro de Pando y Mier es determinado por la herencia que ambos reciben de Calderón. Ésta es la conclusión principal a la que llego: el futuro que los dos editores aseguran para los textos de Calderón es condicionado por el pasado que él mismo fraguó en la prolongada lucha que mantuvo con la materia literaria que se resistía a plasmarse en formas ideales. Fue él quien creó a su medida el papel de editor, fiel a su empresa. Su empresa consistía en enaltecer y pulir su obra en su elevación al libro, garantizándole una preeminencia en las primeras filas de la literatura nacional. Las partes de Vera Tassis y sus sucesores son un testimonio duradero del éxito de la estrategia ideada por Calderón. Los tomos de Pando y Mier y sus sucesores ofrecen un caso muy parecido. Ambos influyen profundamente en la formación y percepción de un Calderón clásico y canónico⁹.

Bibliografía citada

- COTARELO Y MORI, E., Ensayo sobre la vida y obras de Don Pedro Calderón de la Barca, Parte primera, Madrid, 1924.
- ELLIOTT, J. H. y PEÑA, J. F. de la, Memoriales y Cartas del Conde Duque de Olivares, Madrid, Alfaguara, 1981.
- GENETTE, G., Paratexts: Thresholds of interpretation, trad. J. E. Lewin, Cambridge University Press, 1997.

La primera versión de La vida es sueño de Calderón, ed. crítica de J. M. Ruano de la Haza, Liverpool, Liverpool University Press, 1992.
McGANN, J. J., The Textual Condition, Princetown University Press, 1991.
PATERSON, A. K. G., «Trasmisión tirsiana: peripecias textuales de Tirso», en Varia lección de Tirso de Molina, ed. I. Arellano y B. Oteiza, Pamplona-Madrid, Instituto de Estudios Tirsianos, 2000, pp. 129-42.
——, «¿Quién esta canción te ha dado / que tristemente has cantado?», Edad de Oro, 7, 1988, pp. 129-42.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

