PARADIGMAS COMPOSITIVOS EN LOS AUTOS DE CALDERÓN

IGNACIO ARELLANO
Universidad de Navarra

1. PARADIGMAS COMPOSITIVOS Y ALEGORÍA

Los autos de Calderón constituyen, quizá, un género de mera vigencia histórica en su vertiente puramente teatral; desde el punto de vista literario y cultural, en cambio, ofrecen una fusión excepcional de formas, géneros, tradiciones, corrientes ideológicas y expresivas, en una riqueza enorme que hace del género, en su formulación calderoniana sobre todo, un campo fascinante para el investigador.

En un libro reciente, Antonio Regalado se refiere a algunos elementos que componen este mundo del auto sacramental de Calderón, poniendo de relieve su complejidad, y menciona "la inspiración bíblica, la patrística, la escolástica, el neoplatonismo, el alegorismo estoico, la teología mística, el hermetismo, la mitología clásica, la historia (sagrada y profana), la alegoría literaria medieval, la retórica eclesiástica, la ascética de la Contrarreforma, la literatura emblemática renacentista y barroca, la iconología, la música, el teatro alegórico del siglo XVI...",[1] etcétera.

Esta riqueza de elementos se advierte también en las técnicas expresivas, en los medios literarios utilizados para componer los autos. Dentro de los muchos aspectos que podrían requerir nuestra atención, quisiera examinar, de manera muy somera y general, los principales paradigmas compositivos que se rastrean en el amplio conjunto de las piezas sacramentales calderonianas.

El concepto de paradigma compositivo ha sido utilizado con muy buenos resultados a mi juicio, por Blanca Periñán en su estudio de las formas del perqué y chiste,[2] y yo mismo lo apliqué al análisis de la poesía burlesca de Quevedo.[3] Creo que en un campo muy diferente conserva su rentabilidad crítica.

[1] *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro.* Destino, Barcelona, 1995, vol. II, p. 21.

[2] *Poeta ludens.* Pisa, Giardini, 1979.

[3] *Poesía satírico burlesca de Quevedo.* Eunsa, Pamplona, 1984.

Me referiré, pues, a algunos paradigmas compositivos que me parecen importantes en Calderón, entendiendo por tales ciertas organizaciones sintácticas y semánticas, semejantes a los *topoi* de tradición grecolatina, definidas por un apreciable grado de formulismo y fijación estructural: la fiesta, el pregón, los juegos de ingenio, el juicio civil o inquisitorial, el conjuro, etcétera.

Hay que notar que algunos de estos paradigmas funcionan en un plano "literal", por ejemplo, el conjuro, utilizado por Calderón como recurso de impacto escénico, rítmico y emotivo, o el pregón que convoca a los personajes de una acción determinada. Otros, por el contrario, funcionan como esquemas alegóricos que exigen la doble lectura, a "dos luces",[4] interpretando en sentido figurado las continuadas metáforas que estructuran el paradigma: así, el juicio a los deudores, que es preciso leer como el juicio entablado contra el Hombre pecador, indultado por la misericordia divina, o la comedia del gran teatro del mundo, que representa el proceso de la vida humana. En *Los misterios de la misa*, por ejemplo, que adopta el paradigma de la misa, el propio texto especifica:

> A dos luces igualmente
> y con dos visos a un tiempo
> viendo la vida de Cristo
> estoy una misa oyendo (p. 310).[5]

Pero veamos, a modo de catálogo elemental, algunos casos concretos.

[4] *Vid.* para la alegoría en general y su aplicación a los autos, Alexander Parker, *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*. Ariel, Barcelona, 1983, que traduce su *The Allegorical Drama of Calderón*, de 1943; de Louise Fothergill-Payne, "La *Psychomachia* de Prudencio y el teatro alegórico calderoniano". *Neophilologus*, 59 (1975), pp. 48-61; *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*. Tamesis, London, 1977; y "La doble historia de la alegoría. Unas observaciones generales sobre el modo alegórico en la literatura del Siglo de Oro", *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. University of Toronto, Toronto, 1980, pp. 261-264; Barbara Kurtz, *The Play of Allegory in the Autos Sacramentales of Pedro Calderón de la Barca*. The Catholic University of America Press, Washington, 1991. *Vid.* para más referencias Ángel Cilveti e Ignacio Arellano, *Bibliografía crítica sobre el auto sacramental*. Universidad de Navarra/Edition Reichenberger, Pamplona/Kassel, 1994.

[5] Siempre que no señale otra cosa cito por la edición de Valbuena, Calderón, *Obras completas. Autos*. Aguilar, Madrid, 1987, indicando página. Las referencias a versos indican que cito por las ediciones críticas de la serie de autos completos dirigida por Cilveti y por mí en Edition Reichenberger/Universidad de Navarra.

2. Algunos ejemplos de paradigmas estructurales en los autos de Calderón

2. 1 *El conjuro*

Uno de los paradigmas que antes se ofrecen al oyente o lector, por su misma colocación en el texto (sistemáticamente en el comienzo del auto) es el del conjuro. Función fija, situada, como he dicho, casi siempre en los primeros versos y siempre en boca de personajes diabólicos que conjuran a sus agentes, constituye un modo privilegiado de apertura, por la impresión de sus metáforas (a menudo procedentes de los bestiarios) que evocan el mundo de las tinieblas, por la elaboración gongorina de su sintaxis, y por la eficaz explotación retórica del lenguaje propio de esta fórmula,[6] con paralelismos, reiteraciones, oraciones conativas, esquemas entonacionales exclamativos, etcétera, que vienen subrayados por la composición escénica: demonios saliendo de grutas o de árboles huecos, en parajes desolados y bosques silvestres que simbolizan la perdición espiritual de los personajes.

En *El segundo blasón del Austria*, irritado por la devoción de los pobladores de las montañas austriacas, el Demonio convoca a dos servidores suyos, Áspid y Basilisco, que quiere lanzar contra su "austral enemigo", el príncipe Maximiliano de Austria, de reconocida piedad religiosa. Los dos pasajes convocatorios situados al comienzo del auto son paralelos, y mantienen los ritmos y diseño retórico del lenguaje de conjuros:

¡Oh, tú, que en los verdores
ya de las selvas, ya de los jardines,
bandido monstruo asaltas sus confines
brindando con equívocos colores
en la adelfa lo dulce del veneno
y lo amargo del tósigo en las flores,
tú que al conjuro cautelando errores, [...]
tú, en fin que el escondido
áspid de aquel primer vergel eres...
¡Oh, tu, adúltero aborto
de quien el nacimiento no se sabe,
pues el ingenio más sutil absorto

[6] *Vid.* interesantes observaciones sobre las fórmulas conjuratorias en Julio Caro Baroja, "La magia en Castilla en los siglos XVI y XVII", en *Del viejo folklore castellano.* Ámbito, Valladolid, 1988, p. 36.

aún no distingue si eres fiera o ave, [...]
tú, cuyo horror tanto sus iras ama
que para más enojos
son sus iras la lumbre de tus ojos
tales que aún contra ti flechas tus iras
pues si primero matas al que miras
también primero el que te ve te mata,
tú, en fin ¡oh Basilisco! (vv. 39-92).[7]

El paradigma es uno de los favoritos de Calderón y se repite numerosas veces, con parecidos propósitos. Así ocurre en *La semilla y la cizaña* (pp. 587-588), justo en los primeros versos, con la aparición de la Cizaña "vestida de demonio", que conjura al Cierzo:

Oh, tú, que en las oscuras
bóvedas tristes de esas peñas duras
tus cóleras reprimes
y preso bramas y encerrado gimes
por abortar tus sañas
el caduco verdor de esas campañas...

y poco más adelante a la Ira y a la Niebla:

Ira de Dios, que dentro
del abismo encerrada...

Caliginoso espanto
que al sol la luz apagas con el llanto,
pavorosa tiniebla,
noche intrusa del día, parda niebla

Hay muchos otros casos de conjuros que se podrían citar: uno de los más elaborados teatralmente por la fusión de la palabra poética y los elementos escénicos es el de *El valle de la Zarzuela* (p. 700) también en la apertura del auto, en que "Sale el Demonio vestido de pieles y en la cabeza una media visera en forma de testa de león, de quien penderá un manto también de pieles asidas las garras a los hombros", y se dirige a la Culpa con un estupendo conjuro:

[7] *Vid.* la edición crítica de Ignacio Arellano y M. Carmen Pinillos de la serie de autos completos citada, vol. 14 [en prensa].

Oh tú, parda columna
del tenebroso monte de la luna
cuya pálida luz, trémula y fría,
sobre las yerbas y áspides que cría,
de la cicuta, el opio y el beleño
catres le mulle a la deidad del sueño [...]
Rasga, al conjuro de mi voz, el seno
que en sí contiene aquella
hechicera beldad, mágica bella...

Y efectivamente, al conjuro del Demonio, se abre un peñasco y aparece "una hidra grande, de siete cabezas y sobre ella la Culpa, vestida de negro, con estrellas, y sea mujer. Música. Y la hidra ha de estar sobre ruedas que a su tiempo han de mover, atravesando el tablado, cantando, con una copa dorada en la mano". Se advertirá en esta Culpa la imaginería apocalíptica de la bestia escarlata que cabalga la Gran Meretriz con su copa de las abominaciones.

Véanse, en fin, por abreviar los ejemplos, los arranques de los autos *La cura y la enfermedad* (conjuro de Lucero para convocar a la Sombra, p. 750); *El pintor de su deshonra* (conjuro de Lucero convocando a la Culpa, p. 829); *El maestrazgo del toisón* (conjuro de la Malicia convocando a la Lisonja, p. 894); *El lirio y la azucena* (la Discordia conjura a la Guerra, p. 916); *Tu prójimo como a ti* (la Culpa conjura al Mundo y al Demonio, p. 1410); *El jardín de Falerina* (Lucero conjura a la Culpa, p. 1506); *El pastor Fido* (Culpa y Luzbel se conjuran mutuamente en una escena simétrica, p. 1585); *Amar y ser amado* (el Demonio conjura al Mundo y a Lascivia, p. 1774)...

2. 2 *Pregones*

Otro paradigma que aparece generalmente en lectura literal correspondiente al plano "historial" de los autos, es el pregón, estudiado recientemente por Ana Suárez.[8]

Hay abundantes variaciones y modalidades que corresponden generalmente al tipo de argumento elegido. En el caso, por ejemplo, de *El gran mercado del mundo* (pp. 235-236), lo que hay es una serie de reclamos de vendedores, más que un pregón propiamente dicho, como el de *Llamados y escogidos* (p. 457), en

[8] *Vid.* para éste la ponencia de Ana Suárez Miramón, "Funciones del pregón en los autos calderonianos", presentada en el Congreso Internacional sobre los autos de Calderón (Universidad de Navarra, Pamplona, 1997, actas en prensa). En su completo estudio se hallarán muchos ejemplos espléndidamente comentados. Agradezco a la profesora Suárez Miramón que me haya facilitado un ejemplar de su ponencia durante el congreso.

que el Rey envía a Daniel e Isaías a proclamar el convite de las bodas de su hijo, o el de *La vacante general* (pp. 473-474), en que se pregonan las prebendas vacantes para que llegue a conocimiento de los posibles opositores.

Es frecuente que el esquema del pregón adopte en su representación escénica el vehículo del canto, sobre todo si corresponde a un emisor celestial o sagrado. Así en *La protestación de la Fe* (p. 730) suena la Música para convocar a todos a la fiesta que hace la Iglesia en la que la Sabiduría ha preparado el banquete:

> Venid, venid a la fiesta,
> que hace la Iglesia este día,
> que ya la Sabiduría
> os tiene la mesa puesta.

Y el bando que echan los elementos en *La cura y la enfermedad* (p. 761) se articula igualmente en "métricas voces", lo mismo que el convocante al certamen poético de *El sacro Parnaso* (p. 776), calificado de "nuevo métrico ritmo" y "dulce nueva armonía" por quienes lo oyen.[9]

Variedades diversas en registros y niveles igualmente diversos se encuentran en *El Orden de Melchisedech*, *La vida es sueño*, *Psiquis* y *Cupido*, *La viña del Señor*, *La serpiente de metal*, *No hay más Fortuna que Dios*, *La protestación de la Fe*, *Las espigas de Ruth*, etcétera.

Suárez Miramón, en su ponencia citada, pone de relieve la utilización de estos esquemas, a menudo de origen popular, para transmitir

> la cultura teológica y moral de manera tan imperceptible que pasa a ser por obra de su arte asequible para todos [...] Bajo la metamorfosis de este recurso popular se oculta el deseo evidente de que nadie ignore las llamadas auténticas de Dios, y ésta es la manera más sencilla para lograr un mayor número de conocedores del mensaje divino. Al tiempo que esta técnica corrobora la superioridad del sentido del oído sobre el de la vista, que encierra la tópica advertencia moral, exalta el valor de la verdad dogmática de la Eucaristía, y desde el punto de vista escénico constituye un gran espectáculo musical.

2. 3 *Los juegos de ingenio y destreza*

Especialmente integrados en la estética del ingenio conceptista aparecen los

[9] Otros casos: *Las Órdenes militares*, p. 1025; *El Orden de Melchisedech*, p. 1068; *La inmunidad del sagrado*, p. 1126; *El santo rey don Fernando*, I, p. 1264.

paradigmas que responden a las fórmulas de diversos juegos de ingenio, de ámbito rural o cortesano. Aquí se privilegia obviamente la lectura alegórica y simbólica, ya que nunca estos juegos funcionan como elemento del ambiente o caracterizador de personajes, sino que ofrecen lecturas figuradas que ponen a prueba el ingenio de los protagonistas o muestran sus capacidades o defectos en sus respuestas.

Uno de los más elaborados es el juego de las flores en *El divino Jasón*, que se complementa con otro juego onomástico. El lenguaje simbólico de las flores está muy vigente en el Barroco, como recuerda Gállego,[10] así, la rosa significaba amor o silencio, el clavel el amor humano (a veces el divino), la violeta modestia, la azucena pureza, etcétera.

En el auto citado,[11] Jasón declara su amor a Medea, y se entabla un largo diálogo entre ésta y los argonautas con base en el lenguaje simbólico de las flores, que sirve para caracterizar a los personajes (vv. 587-851) e intensificar el mensaje alegórico del auto:

MEDEA: Un ramillete he de hacerte
en mis jardines amenos.
TESEO: Uno quiero hacer agora
de flores y de misterios,
porque lo des a la esposa
que tuya ha de ser.
JASÓN: Y presto.

TESEO: Ahora bien, todos los seis
mudar los nombres debemos;
Jasón se llame Jesús,
o Salvador, que es lo mesmo;
Medea se ha de llamar
Gentilidad, y tú, Orfeo,
Juan te llamarás, que es Gracia,
y eres tú la voz del Verbo.
La Idolatría se llame
Engaño, y Hércules Pedro,
y Andrés mi nombre será,
aunque me llaman Teseo.

[10] *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Cátedra, Madrid, 1991, p. 235 y ss.; "Este idioma floral, hoy olvidado, estaba muy de moda en el siglo XVII" (p. 236).

[11] *Vid. Autos sacramentales de Calderón...* (ed. Ignacio Arellano y Ángel Cilveti). Edition Reichenberger/Universidad de Navarra, Kassel/Pamplona, 1992, vol. 1.

Cada cual nombre una flor
de color hermoso y bello
para hacer el ramillete.

MEDEA: Por la esperanza que tengo,
y para dar a las flores
orla hermosa, elijo trébol:
el color verde es el mío.

HÉRCULES: Por la fe que tener debo,
nombro jacintos azules,
flores de color de cielo.

ORFEO: Jazmines serán mis flores,
porque lo blanco y lo terso,
que significa pureza,
es el color que profeso.

Después se lleva a cabo el juego, que consiste en que al oír su nombre:

cada cual repita luego
el que agora impuse, y cuando
se nombraren discurriendo
las flores, también repitan
los colores que eligieron;
el que errare ha de pagar.

El desarrollo escénico consiste, en esta parte, en la representación del juego donde los errores y aciertos de los jugadores demuestran su condición.

Una variante presentada como "un juego que en la aldea / suele jugarse otras veces" la hallamos en *El segundo blasón del Austria* (vv. 652-653). Consiste en que cada personaje debe decir lo que quisiera ser si no fuera lo que es. En este juego se revela la condición profunda de cada uno de los oponentes, virtudes y vicios. Todo el fragmento estriba en los valores simbólicos de los elementos con los que se identifican los personajes. La Esperanza quisiera ser humilde espiga (v. 676), que fructifica arrojada al campo, puesta su esperanza sólo en Dios, y a la que espera la dicha de ser materia del Sacramento (v. 700 y ss.). El Áspid contesta eligiendo la palma, fijándose en el motivo soberbio de levantarse más alta, y en el de la dilatación de su fruto, que nunca alcanza quien la siembra: símbolo, pues, de una esperanza fallida, como corresponde al Judaísmo, a quien el Áspid representa en esta ficción alegórica. La Fe quisiera ser vid, de transparente significación eucarística, mientras que el Basilisco elige

el escabroso espino, y la Caridad una fuente de agua viva, "perene raudal de gracia" (v. 842).

Muy parecido es el que propone Simplicio en *La primer flor del Carmelo* (p. 645 y ss.) para alegrar a Abigail:

Ea, en rueda nos sentemos.
El juego es de las colores;
aunque dicen que es de ingenio,
y que no le tengo...

Cada participante elige un color: blanco Abigail, la Castidad azul, la Liberalidad verde, la Lascivia morado, la Avaricia dorado... y explican su elección con razones más o menos ingeniosas, dentro de la tradición simbólica de los colores:

ABIGAIL: Blanco
SIMPLICIO: Qué ignifica quiero
saber.
ABIGAIL: Castidad, que es,
la color de que me precio.
CASTIDAD: ¿Tomaste mi color?
ABIGAIL: Sí.
[...]
SIMPLICIO: ¿Vos, pastor rocivenido?
LUZBEL: Siempre mi color es negro.
SIMPLICIO: ¿Y qué ignifica?
LUZBEL: Tristeza
que es la que yo siempre tengo.

Diferentes a los de ingenio son los juegos de destreza, que exigen otro tipo de desarrollo escénico, pero que son parecidos en cuanto a su formulismo paradigmático y función: destacaré dos bastante elaborados.

El primero es el juego de la esgrima en la loa de *Llamados y escogidos* (p. 452) donde el lenguaje técnico va acorde con la representación de un ejercicio de esgrima alegórico ("místico duelo", p. 453) en que San Pablo, defendiendo a la Sabiduría, vence a las partes del mundo en que reina la Apostasía, apoyando la ficción alegórica en un texto de la segunda carta a Timoteo, 4, 7: "Combatido he con valor, etcétera":

Sacan todos las espadas contra él y sale San Pablo por medio metiendo el montante.

SAN PABLO: (Arrodíllase a la Sabiduría)
... dame
licencia, señora; puesto
a tus plantas te la pido
para ya que llegue a tiempo,
que las armas en la mano
jugarlas pueda, el ingenio
en loa tuya... [...]
... siendo
en metáfora de esgrima
la aplicación de aquel verso
en quien dije había lidiado
buen certamen, en mi texto.

San Pablo "hace plaza" con el montante:

Pues plaza, y para que nadie
en campo que yo hago bueno
tenga ventajosas armas
iguales se las prevengo

Y así continúa el pasaje con una lucha de esgrima en que "van ejecutando lo que dirán los versos" (p. 453), que abundan en términos de la jerga propia: *lidiar, campo, armas iguales, espadas negras, montante, plaza, partir, descomponerse, herir por los filos, concluir, movimiento de conclusión, jugar de adentro, venida...*

El segundo es una muy interesante adaptación del juego de la sortija[12] en *El nuevo palacio del Retiro* (p. 150). La alegoría implica de nuevo el uso de los términos técnicos del certamen: *mantenedor, justa, aventureros, correr sortija,* etcétera. La sortija que deben llevarse los lidiadores es aquí la Forma eucarística, sólo asequible al Oído, sentido de la Fe, mientras que resulta imposible de conquistar a los otros Sentidos, incapaces de captar el fenómeno de la transubstanciación. El escenario reproduce el ambiente de una justa, y sobre ese paradigma se organiza la acción escénica del pasaje: "salen coronados con hojas todos, y lanzas como de ristre al compás del clarín":

REINA: Ya para las fiestas reales
certamen que hace el ingenio [...]

[12] Sortija: "Un juego de gente militar que corriendo a caballo apuntan con la lanza a una sortija que está puesta a cierta distancia de la carrera". Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana.*

MÚSICA: En esta justa real
donde es sortija aquel cerco,
el que legítimamente
lidiare llevará premio.

2.4 *Juicios, pleitos, y sus derivaciones (certamen académico, juicio penal, inquisitorial, auto de fe...)*

Uno de los paradigmas más importantes, muy apto para expresar los conflictos y enfrentamientos básicos en el auto, es el del pleito o juicio. Hay variantes diversas que pueden englobarse en la misma estructura fundamental. Todo *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma* se organiza según esta fórmula, que remite a los viejos debates medievales, pero hay otros muchos casos en los que determinadas formas de pleito o juicio se integran en el desarrollo de una pieza.

No hay instante sin milagro adopta en buena parte la estructura de los juicios inquisitoriales contra herejes, muy bien conocidos por Calderón y su público. La consulta de un manual de inquisidores[13] permite una comparación ilustrativa. En estos juicios se procede primero a la comparecencia del reo ante los inquisidores, que deben instruirlo "sobre la verdadera fe y apoyándose en pruebas de la escritura", para demostrar el carácter erróneo y herético de sus convicciones:

> que le pregunten en qué funda sus convicciones, que consideren sus razones y las autoridades a que se refiere, y minen los fundamentos de sus errores

Esto es lo que la Fe hace en un primer momento con el discurso de la viña (vv. 175-280). Al no conseguir arrepentimiento de la Apostasía, la Fe le presenta cinco ejemplos que luego le irán explicando cinco de los sacramentos. Es una parte del proceso que se corresponde perfectamente con lo que dice el manual después del primer paso:

> Si, a pesar de todo esto, no quisiere confesar la fe católica, se designaran diez o doce expertos muy doctos [los sacramentos en el auto] y juntos le instruirán en la verdad católica, remitiendo a la autoridad de la Biblia y otros libros auténticos [aquí desempeñan esa función los *exempla* propuestos], para demostrarle que lo que cree

[13] *Vid.* Nicolau Eimeric, *El manual de los inquisidores*, que manejo en la edición moderna de Muchnik, Barcelona, 1983; y para este aspecto el prólogo a la ed. crítica de Ignacio Arellano, Ildefonso Adeva y Rafael Zafra en el vol. 5 de la serie de autos completos, 1995.

es contrario a las Escrituras y a la autoridad de la Iglesia, destruyendo así las bases de su creencia.

Tras estos dos intentos, y si el hereje no abjurase de sus errores se le dejará un plazo para que reflexione, tras el cual se le entregará al brazo secular para que lo ejecute. Estos pasos son los que da la Fe cuando le dice a la Apostasía:

> ...antes que pronuncie
> ese último anatema,
> hechas primera y segunda
> monición, es la tercera
> darle, para que me pida
> misericordia, otra espera (v. 1540 y ss.).

Durante el plazo de reflexión la Apostasía se arrepiente y abjura de sus errores. En estos casos el manual de inquisidores manda que se pase a un juicio de hereje penitente que acaba con el ritual de abjuración.

Este ritual se reproduce en la última parte del auto: el apóstata acude vestido de blanco con dos cruces rojas —"vestida la nupcial ropa", v. 1649— y, dentro de la misa, tras la lectura de las faltas del acusado, se retracta de su error y confiesa la verdadera fe:

> la ciega Apostasía
> a los pies de la Fe puesta
> confesando lo visible
> lo no visible confiesa (vv. 1633-1636).

Acto seguido recibe la felicitación del inquisidor, éste le levanta la excomunión, le absuelve, le exhorta a la vigilancia para no recaer y le impone una penitencia —en el auto: "para que tengas de mí / saludable penitencia", vv. 1647-1648.

Después, la misa prosigue con normalidad y a la hora de la comunión, el penitente, ya reconciliado con la Iglesia, puede acercarse a recibir el sacramento —como en el auto: "ven a donde nos espera / el orden Sacerdotal / la Mesa puesta" (vv. 1650-1652). La reconciliación por la abjuración del reo se produce también en otro proceso inquisitorial de *La protestación de la Fe* (p. 744).

Pero si tal reconciliación no se produce, el desenlace es el auto de fe. En *El cordero de Isaías*, se prepara el triunfo de la Fe con la apoteosis eucarística en el palacio de Candaces, con significativa disposición escénica:

Con esta repetición, al son de chirimías, salen el ÁNGEL delante con la vara, con la cruz de la Santa Inquisición, y en un carro que vienen tirando el GENTILISMO, el HEBRAÍSMO, el DEMONIO y la PITONISA, la FE, que trae una cruz cubierta con un velo negro, y en descubriéndola a su tiempo, se verá por remate un cáliz y una hostia, y entre todos el DESCUIDO.[14]

La estructura de esta parte es nuevamente la de un juicio inquisitorial, y reproduce el esquema característico: existe, pues, un brazo secular, que es el poder real de Candaces (la *protección*), y un brazo eclesiástico, que juzga, representado aquí bajo la imaginería exacta de la Inquisición, a quien corresponde la *justicia* y la *misericordia* o *piedad*, según su mismo escudo de armas, que incluye la espada y la oliva emblemáticas (v. 2158 y ss.):

hoy en mi corte he dispuesto
un acto general, donde
yo de mi parte, poniendo
la protección, la justicia
y piedad ella...

El auto de fe dispuesto por Candaces es anuncio de un auto de fe posterior de los tiempos católicos de Carlos II, es decir, anuncio del auto general de fe de 1680, fundiéndose los tiempos lejanos en un solo momento, como el texto subraya señalando que el auto de fe es:

(a pesar de las tupidas
sombras que cubren el tiempo)
la propia imagen de otro,
que en un católico reino
un católico monarca,
segunda luz de los cielos,
ha de celebrar en una
ocasión [...]
acto tan grande y supremo
para que en todo le imite
al que en los futuros tiempos
ha de celebrar la fe
del monarca más excelso (v. 2163 y ss.).

[14] *Vid.* la ed. crítica de M. Carmen Pinillos en la serie de autos completos, 1996, vol. 10.

Ese auto general de 1680 tuvo lugar en el Tribunal de Madrid, llamado Tribunal de Corte, el 30 de junio de 1680; se celebró en la Plaza Mayor de Madrid, siendo inquisidor general Diego Valladares.[15]

Juicio inquisitorial en el que juzgan la Misericordia y la Justicia[16] es el escenificado en *La inmunidad del sagrado* (p. 1126), aunque pasa a tomar aspecto de juicio civil o penal, en buena parte del esquema, con sus procuradores, lenguaje judicial pertinente (*vista, proceso, relator, confesión, jurisdicción, parte, cargo criminal, causa, reo, sala,* etcétera).

En la modalidad particular de pleito civil de alimentos[17] el esquema forma parte de *Los alimentos del hombre* (p. 1627 y ss.), en que el Hombre, arrojado del Paraíso por su pecado, solicita judicialmente los alimentos necesarios que el Demonio quiere negarle:

> En una de las escuchas
> en este Alcázar dispuestas,
> a efectos de saber cómo
> mis magistrados gobiernan
> en el pleito de alimentos
> que hoy se ve, quiero desde esta
> que a la sala cae de justicia
> oír lo que resulta de ella (p. 1629).

Otro de los autos en los que el paradigma resulta básico es el de *El indulto general*, que estriba en la imaginería expresiva del mundo judicial y las causas criminales, con abundante uso del léxico forense. La Culpa define las relaciones que la ligan con el Género Humano preso y con el Salvador anunciado, dentro de este universo, en el que, según cavila, ningún juez podrá librar a unos

[15] Contó con la asistencia de los reyes, Carlos II (como se dice en los vv. 2165-2166) y su madre doña Mariana de Austria. En el Museo del Prado se conserva un cuadro de este auto general pintado por Francisco Rizzi con el título: "Auto de Fe de 1680". Existe una buena relación coetánea que nos proporciona numerosos detalles del mismo, la de Joseph del Olmo, *Relación del auto general de la Fe, que se celebró en Madrid, en presencia de sus majestades, el dia 30 de junio de 1680. Dedicado al Rey N. S. Carlos segundo, Gran Monarca de España, y del Nuevo Mundo, que Dios guarde,* Por Joseph del Olmo. *Vid.* para todo esto la ed. de Pinillos. Otro caso de auto de fe en *El santo rey don Fernando*, I, p. 1284.

[16] Recuérdese, como queda dicho, que el escudo de armas de la Inquisición incluye la espada y la oliva, símbolos de la justicia y la misericordia. La presencia de estos dos personajes alegóricos remite directamente a la iconología inquisitorial.

[17] "Mándase dar alimentos a los hijos cuando el mayor se ha llevado toda la hacienda, por razón de ser mayorazgo o estar vinculada, a la mujer, al siervo y criado, al ministro y a otras personas. Consule iurisperitos". Covarrubias, *op. cit.*. Cf. Kurtz, *op. cit.*, p. 37 y ss.

condenados cuyas causas están definitivamente resueltas, de modo que cualquier redención será imposible.

En sus preparativos de fiscal inmisericorde, solicita del Mundo-alcaide la lista de los presos y los documentos procesales:

vengo a requerir la lista
de los criminales pleitos
en que he de fiscalizar.
Y así, vamos recorriendo
las estancias para que
sea, cuando llegue el tiempo,
memoria de sus olvidos
el libro de mis acuerdos (vv. 156-163).

El Mundo comienza a mostrar alegóricamente a todos los presos que hay en la cárcel, y a relatar a la Culpa cuáles son sus delitos y faltas.

En esencia se trata de una especie de historia de las infidelidades del Hombre respecto a la ley de Dios, comenzando por la primera de las culpas, el pecado original contraído por todo el Género Humano en Adán. El auto alegoriza un proceso judicial, en el que Justicia y Misericordia, junto con el Ángel, que se erige como *procurador de pobres* (Ángel de la Guarda), van a pasar revista a todos los reos. Se muestran distintos procedimientos legales y distintas aplicaciones del indulto, como en realidad contemplaba la promulgación del indulto real a los presos de las cárceles de Madrid, declarado por Carlos II en un documento expedido el 13 de enero de 1680.[18]

Otras modalidades asimilables al juicio o estructura litigiosa en las que una parte debe probar mejor derecho que otra para ocupar un puesto o gozar de un privilegio, son los ejercicios de oposiciones de *La vacante general* (p. 482), el certamen poético de *El sacro Parnaso* (p. 776), o el examen de información para los aspirantes a un hábito de *Las Órdenes militares* (p. 1030) cuyo comentario alargaría en exceso estas páginas.

2.5 *Paradigmas catequéticos y pedagógicos varios*

Teniendo el género del auto una función didáctica religiosa fundamental, hasta el punto de que la loa de *La segunda esposa* los define como "sermones /

[18] Para los datos de este indulto y las citas del auto correspondiente, *vid.* la ed. de Ignacio Arellano y J. Manuel Escudero. Reichenberger/Universidad de Navarra, Kassel/ Pamplona, 1996.

puestos en verso, en idea / representable cuestiones / de la sacra teología", era de esperar la presencia de paradigmas que remiten a las formas catequéticas y a variadas modalidades de pedagogía religiosa, que no puedo hacer ahora sino apuntar.

Basta acudir a algunos textos para percibir la adopción de tales esquemas, a menudo con gran precisión. Recordaré, por ejemplo, la catequesis sacramental en *El Orden de Melchisedech* que Emanuel imparte al Judaísmo y Gentilidad, en forma de preguntas y respuestas, característica de los catecismos:

JUDAÍSMO: Pues al examen volviendo
¿qué es sacramento?
EMANUEL: Es un signo
que en cosas sagradas hecho
santifica el alma y da
gracia.
JUDAÍSMO: De qué consta quiero
saber.
EMANUEL: De materia y forma.
JUDAÍSMO: ¿Qué es materia?
EMANUEL: El instrumento
exterior.
JUDAÍSMO: Y forma ¿qué es?
EMANUEL: Las palabras
[...]
JUDAÍSMO: ¿qué es
Bautismo?
EMANUEL: Ablución del cuerpo
debajo de aquellas voces
que efecto obran, concurriendo
Padre, Hijo y Espíritu Santo.
JUDAÍSMO: ¿Y qué viene a ser su efecto?
EMANUEL: Renacer a nueva vida.
[...]
EMANUEL: La Penitencia
que es sacramento tercero.
GENTILIDAD: ¿Qué es su materia?
EMANUEL: Las culpas.
GENTILIDAD: ¿Y la forma?
EMANUEL: El Yo te absuelvo... (p. 1079).

En *El cordero de Isaías*[19] Filipo adoctrina a Behomud, adoptando la estructura de una lección, con un comentario sobre la lectura, explicaciones, dudas y soluciones, en otra muestra clara de la misión catequética y pedagógica del género.

Sistemáticamente Filipo explica los detalles que Behomud no entiende, y glosando cuando es pertinente pasajes bíblicos, especialmente de Isaías, va enlazando las explicaciones relativas a tres dogmas esenciales en la doctrina católica: los de la unión hipostática, la Trinidad y la virginidad perpetua de María.

Comienza su explicación revelando el sentido del cordero pascual, sombra del cordero-Cristo:

> Pues asentado
> que ese cordero que ofreces
> imagen propia es de esotro
> que en el capítulo tienes
> de Isaías, y que entrambos
> son de otro más obediente
> sombras claras... (v. 1815 y ss.).

En esa explicación Behomud no alcanza a comprender cómo es posible ser Hombre y Dios, lo cual conduce en rigurosa lógica a la explicación del dogma de la unión hipostática de las dos naturalezas de Cristo, humana y divina, en una sola persona (la segunda de la Santísima Trinidad), definido por el Concilio de Calcedonia (p. 451).[20]

Y como motivo estrechamente ligado ha de explicarse después el modo de producirse la unión hipostática, que implica la encarnación del Verbo: se plantean, por tanto, los dogmas de la virginidad perpetua de María y de la Trinidad.

Behomud, decidido a aceptar las enseñanzas de Filipo, pide el bautismo. En la escena siguiente la parte fundamental consiste en la doctrina en torno al sacramento del bautismo, incluyendo su definición teológica precisa en una lección muy semejante a la ya vista en *El Orden de Melchisedech*, con igual esquema catequético de preguntas y respuestas:

[19] Ed. cit., vol. 10.

[20] *Vid.* Heinrich Denzinger, *El magisterio de la Iglesia*. Herder, Barcelona, 1963, art. 148. El término "unión hipostática" se consagra en el V Concilio de Constantinopla (553); "Si alguno no confesare que el Verbo de Dios se unió con la carne en unidad de hipóstasis y que por tanto no hay en Él más que una sola hipóstasis o una sola persona... ese tal sea anatema". Denzinger, art. 217.

BEHOMUD: ¿Y qué es bautismo?
FILIPO: Una breve
ablución, que aunque exterior
llega al cuerpo, la mantiene
el alma como carácter
sacrosanto e indeleble
que la imprime (v. 1937 y ss.).

Un paradigma muy importante en este terreno es el de la parábola evangélica. Funciona de manera diversa en los autos: la más extensa e intensa es aquélla en la que una parábola da el argumento de un auto: *Llamados y escogidos*, *La semilla y la cizaña*, *El tesoro escondido*, *La viña del Señor*...

Hay casos en los que sin sustentar todo el esquema argumental proporcionan material para parte de él, como en *El nuevo hospicio de pobres*, la parábola del hijo pródigo,[21] y otros.

También abundan los pasajes que adoptan formas homiléticas, glosan textos bíblicos, o ponen en escena himnos litúrgicos[22] y otras formas del ritual católico. Algunos ejemplos al azar, que podrían multiplicarse indefinidamente: en *No hay instante sin milagro*[23] el texto calderoniano consiste parcialmente en una glosa y paráfrasis de la Homilía IX de San Gregorio Magno que se leía en el tercer nocturno de maitines del sábado de la infraoctava de la Ascensión, como puede verse en el *Breviario* anterior a la reforma del Concilio Vaticano II. De ahí la tomó seguramente Calderón, que parafrasea muy de cerca el texto gregoriano. En otro lugar del mismo auto se glosa la doctrina eucarística formulada por San Pablo en la Primera Carta a los Corintios, 11, 20-29, versículos traducidos casi literalmente en los versos 1411-1472 del auto. El mismo San Pablo, personaje de *El Orden de Melchisedech* (p. 1081), expone en ese auto las epístolas a los de Corinto y Éfeso. A menudo Calderón glosa textos bíblicos a través de los Padres, en especial San Agustín, una de sus fuentes de inspiración preferidas.[24]

En *Los misterios de la misa*, en fin, se explica durante todo el auto, punto por punto, el sentido de los detalles de la celebración, parcialmente enseñados también en la exposición que Maximiliano hace en un soneto (v. 603 y ss.) de los

[21] *Vid. Autos sacramentales*... (ed. Ignacio Arellano), 1995, vol. 6, p. 31.

[22] *Vid.* M. Morreale, "Apuntaciones para el estudio de Calderón como traductor de la Vulgata y de textos litúrgicos", en A. Navarro (ed.), *Estudios sobre Calderón*. Universidad de Salamanca, Salamanca, 1983, pp. 91-108.

[23] *Vid. Autos sacramentales*... (ed. Ignacio Arellano, Ildefonso Adeva y Rafael Zafra). 1995, vol. 5, p. 12 y ss.

[24] *Vid.* Hans Flasche, "Ideas agustinianas en la obra de Calderón". *Bulletin of Spanish Studies*, 61 (1984), pp. 335-342; y "Conservación y transformación de términos agustinia-

misterios de la misa en *El segundo blasón del Austria.*[25] La forma métrica del soneto facilita la concentración expositiva, que termina en un epifonema devocional:

Llora Adán de su patria desterrado
y el preste fuera del altar le imita:
de promisión la tierra solicita
en llegarse al altar significado.
Clama el imbo y en lágrimas bañado
a los quiries que Dios piadoso admita;
sigue la gloria y de la ley escripta
trueca el Misal con la de gracia el lado;
ofrece al Padre en agua y vino unida
divinidad y humanidad, y Santo
de Ángeles con el coro le apellida;
ora un *memento*, y siendo sangre el llanto,
señal de muerte en la hostia es pan de vida...
¡Oh cuánto hay que admirar, oh cuánto, oh cuánto!

En este soneto Calderón sintetiza el argumento que ocupa todo el auto de *Los misterios de la misa*: en la celebración de la misa se encuentra en compendio la historia de la humanidad, segmentada en tres periodos presididos por las tres leyes (natural, escrita y de gracia), y cada uno de los gestos, símbolos y acciones de la misa remite, de forma alegórica, a uno de estos periodos.

2.6 *La visión onírica y la proyección mental*

Un paradigma sumamente curioso e interesante, que tiene estrecha relación con la complejidad y la eficacia técnica de la dramaturgia calderoniana es el de la visión onírica y la proyección mental o fantástica, facilitadas a veces por el hecho de ser el Pensamiento a menudo uno de los personajes de la alegoría sacramental.

En *La protestación de la Fe* (p. 736) la reina Cristina sueña con el episodio del etíope adoctrinado por Felipe que le explica un pasaje del libro de Isaías, que es el que da argumento a *El cordero de Isaías*. El adoctrinamiento del etíope, revelado en sueños a Cristina, hace que ésta se incline por la fe católica. Es un

---

nos en los autos sacramentales de Calderón", en Hans Flasche (ed.), *Hacia Calderón*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1985, vol. VII, pp. 54-64.

[25] *Vid.* Ignacio Arellano y M. Carmen Pinillos, ed. cit.; Ricardo Arias "Las fuentes de *Los misterios de la misa*, de Calderón". *Bulletin Hispanique*, 81 (1979), pp. 201-222; "Análisis de *Los misterios de la misa*, de Calderón". *Romanische Forschungen*, 94 (1982), pp. 179-208.

tipo de sueño enviado a los grandes personajes que debe considerarse como un aviso del Señor.[26] Léase el auto titulado precisamente *Sueños hay que verdad son* donde se explaya este tema.

A San Fernando se le aparecen en sueños San Isidoro y San Leandro con las Virtudes teologales, que forman con sus armas el escudo de la Inquisición (*Santo rey don Fernando*, I, p. 1286). Al Gentilismo se le aparece en sueños la Inspiración, de ángel, para explicarle el sentido de la imagen alegórica del tesoro escondido (*El tesoro escondido*, p. 1668), etcétera.

En otras ocasiones es el agente diabólico quien utiliza la magia para convocar visiones fantásticas, como hace la Culpa en *La nave del mercader*, confiada en la mayor fuerza de la vista frente a la mera narración: se abre así un paréntesis en la acción central, y dentro de este paréntesis fantástico el espectador asiste a una escena convocada por la magia de la Culpa: la traslación a este otro espacio de la fantasía se marca escénicamente por el cambio de espacio en los diversos carros en que se representa el auto:

Pero antes de decirlo
para que os hagan más fuerza
los ojos que los oídos
valiéndome de las ciencias
que diabólica ejercito

[26] Subyace aquí la idea, ya clásica, de que había dos tipos de sueños; los falsos y los verdaderos. Homero, en el canto XIX de la *Odisea* pone dos puertas al sueño, de cuerno y marfil: "Son, no obstante, mi huésped, los sueños ambiguos y oscuros, / y lo en ellos mostrado no todo se cumple en la vida, / pues sus tenues visiones se escapan por puerta diversa. / De marfil es la una, de cuerno la otra", etcétera (cito por la trad. de J. M. Pabón, Gredos, Madrid, 1982, p. 560 y ss., p. 419); y lo mismo, en su imitación, Virgilio, *Eneida*, al final del libro VI, donde menciona esta puerta de cuerno que da paso a los sueños verdaderos y la de marfil, que da paso a los engañosos. Cf. el comentario de Herrera a los vv. 113 y 117 de la Égloga II de Garcilaso, donde apunta que "entendemos conforme a la opinión antigua algunas veces las visiones nocturnas ser engañosas y otras verdaderas"; una clase de sueños verdaderos se producen "cuando Dios mueve la fantasía con el ministerio angélico, y amaestra por sueños a los hombres, revelándoles sus misterios", como en tantos pasajes de la Biblia. Cf. Juan de Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales*. Segovia, 1589, II, fols. 51v.-52v., con acopio de lugares y autoridades. De este asunto trata el padre Ciruelo: "La causa [...] sobrenatural es cuando los sueños vienen por revelación de Dios, o de algún ángel bueno o malo que mueve la fantasía [...] Desta manera dice la Santa Escritura que en la vieja ley Dios hablaba a los profetas cuando dormían [...] en la revelación de Dios o del buen ángel no se hace mención de cosas vanas, ni acaece muchas veces, sino por alguna cosa de mucha importancia y que pertenece al bien común del pueblo de Dios". Como sucede con la conversión anunciada de la reina Cristina de Suecia. Cap. "De los sueños", *Reprobación de las supersticiones y hechicerías* (ed. Alva Ebersole). Albatros, Valencia, 1978, pp. 64-66.

os he de poner en ellos
la causa que me ha movido
a esta junta y a esa nave...
¿Quién en aquel pardo risco
que a mi voz se despedaza
yace? (v. 145 y ss.).

Ábrese el peñasco y vese en él el hombre vestido de pieles, dormido, y el Deseo, despierto.

[...] pasemos a otro sitio
que en oposición de aquel
tenebroso obscuro asilo
pedazo es de cielo. ¿Quién
en él está?

Ábrese la nube y vese en ella el Mercader vestido de armenio, dormido, y el Amor, despierto.

Para el caso de *No hay instante sin milagro*, Parker subraya, además, una utilización especial, propia de los últimos autos de Calderón, de la técnica de visualización conceptual: consiste ésta en sacar a la escena a la persona [es decir, persona dramática o personaje] cuya mente concibe una determinada experiencia conceptual, haciendo simultáneo el proceso del pensamiento y su proyección dramática: permite así al público "que siga todas las etapas del hilo del pensamiento, tal como éste va surgiendo en la mente de un personaje que está en la escena; de este modo el público se halla ante el personaje que va concibiendo la acción ante sus ojos".[27]

2.7 *El banquete o convite*

La frecuencia del paradigma del banquete obedece a la misma esencia del asunto de los autos, el convite eucarístico.[28]

Las bodas y banquetes de la Escritura, que son figura, sombra, o símbolo de la mesa sacramental, dan motivos abundantes para estructurar numerosos pasajes de los autos según esta modalidad.

[27] Parker, *Los autos sacramentales...*, ed. cit., p. 72.

[28] *Vid.* J. Solano (ed.), *Textos eucarísticos primitivos. II.* BAC, Madrid, 1979, pp. 840-841, para el índice de lugares de los Padres en los que se designa a la Eucaristía como cena, comida, o convite, y pp. 843-844, para lo mismo con la imagen de la mesa. La Eucaristía se

El paradigma es fundamental en *El nuevo hospicio de pobres*, donde la encargada de preparar el convite de bodas y convocar a los invitados es la Sabiduría divina, gobernadora de todo, cuyas criadas son las Virtudes (aquí se adapta otro pasaje de los Proverbios, 9, 1-5, en el que la Sabiduría prepara la mesa, inmola las víctimas del sacrificio y mezcla el vino, acciones todas que prefiguran el sacrificio eucarístico, que es el que preparará en el desenlace del auto).

El banquete en sí, que se celebra en el desenlace de la pieza, se acomoda al modelo de la Última Cena, y adapta las palabras litúrgicas de la Consagración eucarística:

> este pan
> que en mis manos tomo haciendo
> gracias a mi padre es
> mi carne, mi sangre luego
> este vino; conque nunca
> os podrá faltar sustento
> teniéndome siempre en ese
> cáliz y hostia en alma y cuerpo
> con real asistencia vivo (vv. 2087-2095).

Exigido por el argumento hay paradigma de convite en *Llamados y escogidos* (p. 467). Como parte de la apoteosis eucarística final reaparece en *La protestación de la Fe*:

> Con la música se descubre la mesa, y sentadas a la frente la Sabiduría y Cristina a un lado, y a otro las Virtudes, y después de una parte el Etíope, de otra la Herejía, y ha de haber en medio de la mesa un cordero (p. 746).

Banquete del cordero es el de *Primero y segundo Isaac* (p. 819), etcétera.

El banquete de *La cena del rey Baltasar* es de otra índole, y se contrapone a la mesa eucarística, mesa del altar, que cierra este auto después de que la profecía del "Mané, Tecel, Fares" interrumpa el convite sacrílego del rey impío (pp. 174-176).

---

designa en numerosos textos como *convite celestial, convite de Dios, convite del rey eterno, convite del esposo, convite del santo altar, convite de la iglesia, convite dichoso*, etcétera.

2.8 *Emblemas*

La presencia de los emblemas, empresas, jeroglíficos, pegmas,[29] etcétera, es muy abundante en toda la literatura del Siglo de Oro,[30] y aparece de manera muy importante en la obra de Calderón,[31] sobre todo en los autos sacramentales,[32] género dramático muy propicio a la utilización de semejantes recursos, como apunta certeramente Cull: "The Corpus plays then offer a unique possibility for emblematic representation".

Hay tres modos principales en que puede hacer su aparición el material emblemático, según establece Cull:

> the principal modes of emblematic staging exploited by Calderón de la Barca in his numerous autos: the mention and/or depiction of existing emblems from the substantial Spanish Corpus of emblem books; the description of apparently original emblems, hieroglyphs, devices, enigmas, blazons and symbols (virtual synonyms in Calderón's lexicon) and emblematic representation.[33]

[29] Calderón, como otros muchos escritores de su época, usa sin grandes diferencias los diversos términos, que otros tratadistas (los de emblemática generalmente, como es comprensible) se esfuerzan en distinguir. Cull, en un interesante artículo, señala que términos como blasón, emblemas, jeroglífico, enigma... son prácticamente sinónimos en el dramaturgo. "Emblematic Representation in the autos sacramentales of Calderón", en *The Calderonian Stage. Body and Soul* (ed. Manuel Delgado Morales). Bucknell University Press, Bucknell, 1997, pp. 107-132.

[30] La bibliografía sobre el elemento emblemático en la literatura del Siglo de Oro crece cada día. Recogemos referencias pertinentes en el prólogo emblemático a *Triunfar muriendo*, ed. facsímil del autógrafo de Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y M. Carmen Pinillos, *Autos sacramentales...*, ed. cit., vol. 14.

[31] Cf. John Cull, "Emblems in the Secular Drama of Calderón de la Barca: A Review Article". *Romance Quarterly*, 41, 2 (1994), pp. 79-91, donde comenta las principales aportaciones de diversos estudiosos, como Allan Soons, Frederick de Armas, Víctor Infantes, G. Mariscal, Ángel Valbuena Briones, etcétera.

[32] Cf. A. Hillach, "Sakramentale Emblematik bei Calderón", *Emblem und Emblematikrezeption* (ed. Sibylle Penkert). Darmstadt, Wissenschaftliche, 1978, pp. 194-206; F. E. Danker, "Emblematic Technique in the Auto sacramental: Calderón's *No hay más Fortuna que Dios*". *Comparative Drama*, 6 (1972), pp. 40-50; H. Bauer, "Emblematik im Drama Calderóns", *Der Index Pictorius Calderóns*. De Gruyter, Hamburg, 1969, pp. 190-215; Ángeles Cardona, "Estudio de los emblemas en los autos sacramentales de Calderón: *El veneno y la triaca* y *La cura y la enfermedad*", en Sagrario López Poza (ed.), *Literatura emblemática hispánica*. Actas del I Simposio Internacional de Emblemática (La Coruña, 14-17 de septiembre de 1994). Universidad de La Coruña, La Coruña, 1996, pp. 401-414; y sobre todo el citado de Cull "Emblematic Representation".

[33] "Emblematic Representation", p. 108.

En *Triunfar muriendo*, por ejemplo, ya en la misma disposición escénica de los carros se advierte la presencia del universo emblemático en las principales características de los cuatro carros que componen el escenario: el del palacio, el peñasco, la nave y el trono, con una sensible mayor importancia de los dos primeros.[34]

El palacio, alcázar o ciudad murada se concreta en el primer carro, que domina casi toda la acción hasta el momento del triunfo ceremonial en que se abre y deja ver un león sobre un altar, que a su vez contiene un cordero. Poco después (v. 1730), el cordero muestra un "niño de Pasión con la cruz a cuestas y demás insignias en un canastico".

Algo análogo sucede con el carro del peñasco, que descubre un águila que contiene una paloma que muestra en su interior cáliz y hostia (vv. 1695, 1758).

Los otros dos carros son la nave (nave de la Iglesia / alusión a la nave que ha traído a Mariana de Austria para casarse con Felipe IV en el plano historial de la obra), y el trono donde tiene lugar la escena de los desposorios (v. 647).

Todos estos espacios y sus realizaciones escénicas tienen evidentes valores emblemáticos, pero en el tejido verbal del texto abundan muchos otros, o se refuerzan éstos presentes en el plano visual de la escenografía. Algunos ejemplos serán suficientes.[35]

A la altura del verso 728 sale el hombre con un hacha y especifica la acotación:

> Dentro el HOMBRE y, abriéndose un peñasco, sale dél vestido de peregrino con una hacha en la mano, la cual se ha de componer de seis velas, de manera que pueda dividirse en seis luces, cada una de por sí.

Ese haz de velas simboliza la frágil y fugaz duración de la vida humana y sus placeres. Los versos siguientes comentan con amplitud de detalles este simbolismo, mientras la Muerte va apagando sucesivamente las velas que componen el hacha: el texto, como en otros casos de este auto, viene a ser equivalente al comentario de la ilustración gráfica en cualquier libro de emblemas, siendo aquí la composición visual escénica apoyada en el objeto significativo, el equivalente del grabado.

> Pues para que de esa suerte
> no blasones, has de ver

[34] *Vid.* la ed. crítica de Víctor García Ruiz, vol. 2 de la serie de autos completos, y la ed. facsímil citada, con el estudio emblemático que le sirve de introducción. Aquí me refiero como ejemplo paradigmático a este auto, y remito para otros casos al artículo de Cull.

[35] Para más detalles remito a nuestro estudio citado, donde ilustramos casi medio centenar de emblemas en el auto.

el imperio que mi fama
tiene sobre aquesa llama,
aun antes de fallecer.
Mira cómo mi crueldad
mata desde el primer día
con el sueño, imagen mía,
de esa antorcha una mitad.

Quita una vela del hacha y apágala

Mira a hambre y sed cómo luego
otra mitad desfallece.

Otra

Mira el mal que se padece
cuánto apaga de ese fuego.

Otra

Mira ansia, angustia, tristeza,
cansancio, ambición y anhelo,

Otra

desdicha, pena y desvelo
necesidad y pobreza,

Otra

de aquesa luz que recibes,
cómo apagan cuanto toco
y mira agora cuán poco
aun de lo que vives, vives.

Queda con una vela sola

¿Qué se hizo la llama bella
que a despecho de los dos
ardía? (v. 800 y ss.).

a lo que se queja el Hombre:

¡Válgame Dios,
qué poco me quedó de ella!
¡Con qué anticipado horror,
a millares de millares
nos usurpan los pesares
de la vida lo mejor!
¡Oh, tú, antorcha que en esa breve, en esa
tibia llama contienes sombras sumas,
no por hermosa de inmortal presumas,
pues puedes ser, antes que luz, pavesa.
Si no ardes, mueres pues tu lumbre cesa.
Si ardes, también, pues fuerza es te consumas.
Luego ardiendo y no ardiendo, siempre ahúmas
las lóbregas paredes de la güesa.
¡Qué luciente, qué bella te creía
cuando, cabal, no imaginé que pueda
deslucirte la edad del primer día!

Ése es el mensaje de emblemas como el de Horozco,[36] "Quotidie morimur", donde la vela se coloca encima de un reloj de arena, que está a su vez sobre una calavera. Velas con sentidos semejantes (u otros, como el simbólico de la luz, con todas sus implicaciones) se encuentran en Juan de Borja,[37] o en Lebeus-Batillius, cuyo emblema "Quid est homo sicut lucerna in vento posita"[38] representa una luz soplada por los vientos.

La acotación correspondiente tras el verso 1689, indica otro emblema que se construye visualmente en el escenario:

> Ábrese el carro del palacio y vese en él un león en pie sobre un altar, el cual, abriéndose en dos mitades, tiene dentro un cordero

y más adelante, el cordero que había aparecido dentro del león, se abre a su vez, para dejar ver a un niño de Pasión (acotación tras el verso 1730).

> Ábrese el cordero y vese dentro un niño de Pasión con la cruz a cuestas y demás insignias en un canastico

[36] Juan de la Cuesta Segovia, *Emblemas morales*. II (1589), emblema 9.

[37] *Empresas morales*. Ed. facsímil de C. Bravo Villasante. FUE, Madrid, 1981, pp. 174-175, 354-355, 434-435.

[38] En A. Henkel y A. Schöne, *Emblemata*. Stuttgart, 1976, col. 1372.

El texto (v. 1725 y ss.) sirve de nuevo como explicación del emblema escénico que el espectador percibe visualmente (y al que se le califica de *jeroglífico*), reproduciendo exactamente en el tablado la misma estructura de los emblemas:

Como aquel león que entrañas
de manso cordero tiene
jeroglífico divino
es de lo humilde y lo fuerte,
poder y benignidad
dice; y porque a verlo llegues
aquel el cordero es
de Isaías que inocente
sin dar un solo balido
al sacrificio se ofrece,
de suerte que si león
en cordero se convierte,
cordero en Isaac, que al monte
con la leña al hombro asciende,
símbolo de Penitencia,
cuyo triunfo me compete,
pues el morir el cordero
la vida del Hombre absuelve (v. 1725 y ss.).

El niño de Pasión que aparece cuando se abre el cordero es un motivo que ha estudiado muy recientemente Juan Antonio Sánchez López, quien recuerda que

> un cuidado conjunto de complementos iconográficos de todo tipo y una tierna expresión del rostro dirigida a motivar la devoción popular [...] han distraído, de hecho, sus ocultas intencionalidades iconológicas, como simulacro plástico premonitorio de la Pasión venidera o como una auténtica alegoría del alcance efectivo del dogma insondable de la Redención.[39]

En otro pasaje del mismo auto estamos de nuevo ante un emblema materializado en la disposición visual del escenario, con un mecanismo en el carro del peñasco, que se abre para dejar ver un águila, águila que a su vez se abre para dejar ver una paloma, que más tarde se abre para dejar ver la Hostia y el Cáliz de la apoteosis eucarística.

[39] "Contenidos emblemáticos de la iconografía del niño de Pasión en la cultura del barroco", en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*. Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1994, pp. 685-718, con abundante documentación.

Ábrese el carro del peñasco y vese en él una águila imperial que abriéndose en dos mitades tiene dentro una paloma (acotación tras el verso 1695)

Ábrese la paloma y vese dentro hostia y cáliz

El texto funciona otra vez como glosa de la parte visual del emblema:

Como la imperial
águila, que en sí contiene
sinceridad de paloma,
también en su seno adquiere
como pájaro sin hiel,
dulzura tan excelente
que eterna vida asegura
a quien en gracia la pruebe (vv. 1751-1758).

Añádase ahora el dato que recuerda Gállego[40] sobre la existencia de esta clase de máquinas para la exposición y reserva del Santísimo en las iglesias, como el águila de plata de la Seo de Zaragoza, que se cierra por sí sola en el debido instante.

En cuanto a los valores emblemáticos de la paloma bastaría recordar la figuración del Espíritu Santo, las metáforas columbarias para la Esposa del *Cantar de los cantares*, la condición de pájaro sin hiel,[41] etcétera.

La densidad de motivos emblemáticos en los autos de Calderón es muy notable, pero remito a Cull para otros datos y ejemplos de numerosos autos que ahora me alargarían excesivamente.

2. 9 *Otros paradigmas*

Otros paradigmas aparecen de modo más ocasional, pero revelan la misma utilización compleja de estructuras variadas que permiten un juego alegórico igualmente rico. Reseñaré al paso las más importantes:

2.9.1 *Comedia*

Dejando a un lado, por demasiado conocido, el caso de *El gran teatro del mundo*, organizado según el esquema de la representación de una comedia, el paradigma

[40] Gállego, *op. cit.*, p. 122.
[41] *Vid.* Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana.*

aparece en otras ocasiones, como en *La nave del mercader*, aunque aquí solo en el plano verbal. Cuando el Hombre se dirige a la corte del Mundo, se representa en su fantasía una nueva escena, que a diferencia de la convocada por la ciencia de la Culpa, no llega a materializarse en el tablado, quedándose en la proyección verbal del personaje Hombre: es la comedia *Vivir por ver*, cuyos protagonistas son los elementos, que simbolizan los papeles básicos de la comedia, y que el Hombre glosa, subrayando en ocasiones sus defectos y vanidades, pero dejándose arrastrar por las bellezas y halagos de este escenario que es el mundo y de esta comedia que es la vida mundana:

¡Qué de cosas en la idea
me representa a lo lejos
de músicas y banquetes,
holguras y pasatiempos! [...]
Este desierto
lo diga, pues desde él ya
estoy gozando festejos,
que en su fantástica escena
me representa el inmenso
autor de una compañía
que forman los elementos.
Vivir por ver se intitula
la comedia [...]
La tierra llena de galas,
el aire de plumas lleno
son dama y galán: ¿qué mucho
si siempre en su farsa fueron
tierra el papel de la dama
y el papel del galán viento? [...]
Cubierto de nieve el monte
hace el papel de los viejos [...]
¡Qué pinturas tan hermosas
de perspectivas y lejos
en sus apariencias hace
la transmutación del tiempo! [...]
¿Más apacible camino
no es éste que el de ir siguiendo
senda que apenas la piso
cuando la borro? (v. 945 y ss.).

En *Lo que va del hombre a Dios* (p. 283 y ss.) se adopta una función de la comedia de capa y espada, el galanteo nocturno de galanes a la reja de las damas.

2.9.2 *Consulta de memoriales*

El rey de *El nuevo palacio del Retiro* (p. 145 y ss.) atiende a los solicitantes de su justicia en una sesión de consulta de memoriales que le van entregando el Judaísmo, la Apostasía, la Gentilidad, el moro... cuyas pretensiones resuelve con justicia, ayudado de la Reina y las Virtudes.

El mismo paradigma estructura la *Loa en metáfora de la Hermandad del Refugio.*[42]

2.9.3 *Alarde de ejército*

Es paradigma presente en *El socorro general* (p. 321 y ss.), en el que presenciamos el alarde del ejército de la Iglesia, esto es, según define el *Diccionario de Autoridades*,

> la muestra o reseña que se hace de los soldados, la cual ejecuta el comisario destinado a este efecto, a fin de reconocer si está completo el número que cada compañía debe tener y sí tienen las armas limpias y bien acondicionadas y todo lo demás en uso y buena disposición.

El Bautismo ejerce de comisario que revisa y explica las tropas que componen el ejército de la Iglesia, capitaneado por apóstoles y santos.

2.9.4 *Junta médica*

La junta médica, en fin, responde al argumento de *La cura y la enfermedad* (p. 766), Judaísmo, Gentilidad y Mundo hacen junta médica para atender al Peregrino enfermo, ante los escépticos comentarios de la Inocencia, que asume parcialmete el papel de gracioso y somete a los médicos a la sátira habitual de la época:

> Junta hacen ¡ay del enfermo! (p. 765).

Como en otros casos de paradigmas varios, el lenguaje técnico o jerga del oficio cimenta la expresión metafórica del pasaje: *remedios lenitivos*, *sangría*, *baños*, *cuarentena*, *sudores*, *sajas*, *recetas*, *dictamen*, *dieta*, etcétera.

[42] *Vid.* Ignacio Arellano, "La *Loa en metáfora de la Hermandad del Refugio*", en Ignacio Arellano, Blanca Oteiza, M. Carmen Pinillos (eds.), *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos de Calderón.* Actas del Congreso Internacional sobre los autos de Calderón (Pamplona, 1977). Reichenberger, Kassel, 1997, pp. 329-387.

3. Conclusión

Podríamos seguir con los ejemplos y comentario de los mismos, añadiendo el examen contextual y funcional que en esta ocasión no es pertinente abordar. En su conjunto la conclusión que me interesaba ilustrar es la de que a pesar de la repetitividad propia de un género centrado siempre en el mismo asunto y con reiteraciones frecuentes de motivos, imágenes y referencias de todo tipo, Calderón consigue la variedad expresiva y altas cotas de eficacia literaria por medio de un tejido amplísimo de elementos, como demuestra lo que acabo de comentar en relación a los paradigmas compositivos, que utiliza en extensiones varias, micro y macrotextuales, para organizar escenas breves o para articular toda la trama argumental de un auto en explotaciones alegóricas continuadas.

Esta multiplicidad de recursos refleja, pienso, de manera justa, la complejidad de aspectos que componen la fórmula auto sacramental calderoniana, la cual integra diversos elementos de la tradición en una síntesis cultural inigualada que merece cuidadoso estudio.