

FUNDACIÓN BÍBLICA ESPAÑOLA

Separata del libro

V SIMPOSIO
BÍBLICO ESPAÑOL

LA BIBLIA EN EL ARTE Y EN
LA LITERATURA

I

LITERATURA

UNIVERSIDAD DE NAVARRA

VALENCIA-PAMPLONA, 1999

NOTAS SOBRE LA BIBLIA EN LOS AUTOS DE CALDERÓN

Ignacio Arellano

Universidad de Navarra

1. GENERALIDADES

La presencia de la Biblia en los autos sacramentales calderonianos es vastísima, y exigiría un libro entero muy documentado y detallado, en el que un estudioso igualmente versado en la Biblia y en la obra calderoniana examinara los distintos modos de uso, adaptaciones, y funcionalidades dramáticas y doctrinales de los intertextos bíblicos, etc.¹

Lo único que puedo ofrecer en esta oportunidad es una especie de guión embrionario, con algunas sugerencias de posibles categorizaciones del uso calderoniano ilustradas por unos pocos ejemplos de los muy numerosos que podrían aducirse.

Se cuentan por millares las referencias de la Sagrada Escritura en los autos de Calderón, género que acoge en cierta medida semejantes técnicas alegóricas, usando modos de expresión que la exégesis escriturística ha aplicado en la Biblia, de manera que la alegoría poética del auto puede continuar sin fracturas la alegoría bíblica de las letras sagradas. Esta continuidad (aparte del tema característico de teatro sacramental) convierte a los autos en un terreno óptimo para la integración de los elementos bíblicos.

Como se insiste a menudo, el argumento de los autos ha de entenderse en dos niveles, comprenderse a dos luces o dos visos, leyendo la literalidad como sombra del verdadero sentido que se alcanza a través de la interpretación alegórica:

¹ Ver M. Morreale, "Apuntaciones para el estudio de Calderón como traductor de la Vulgata y de textos litúrgicos", *Estudios sobre Calderón*, de A. Navarro, Salamanca, Universidad, 1983, 91-108, cita en p. 91: "La vinculación del autor de los autos sacramentales más numerosos e importantes del Siglo de Oro con la Biblia es tan sobrecogedora por su amplitud y tan compleja por las varias modalidades de traducción y adaptación que podría ser tema de una densa monografía por un estudioso igualmente versado en la Sagrada Escritura y en los estudios calderonianos".

La alegoría no es más
 que un espejo que traslada
 lo que es con lo que no es
 y está toda su elegancia
 en que salga parecida
 tanto la copia en la tabla
 que el que está mirando a una
 piense que está viendo a entrambas.
 Corra ahora la paridad
 entre lo vivo y la estampa

(DP, 1242)

Lo vivo es precisamente la realidad espiritual que se refleja en la estampa o escenario dramático alegórico, como explican otros muchos pasajes de distintos autos:

de manera que a dos luces
 en dos sentidos tenemos
 lo que fue, y es, y ha de ser

(AR, 496)

prosigamos a dos luces
 con todas las circunstancias
 que lo alegórico pide
 y que lo histórico manda

(DP, 1242)

Respecto a la Biblia no es preciso recordar el método de la exégesis alegórica que mediante la transposición simbólica procura descubrir otros sentidos además del literal.² Desarrollada ya por Filón de Alejandría fue ampliamente adoptada por los Padres aplicándola a la revelación de Cristo, considerando los hechos, personajes e instituciones del Antiguo Testamento como realidades históricas queridas por Dios para prefigurar la persona de Jesucristo y de su obra. Además de la “tipología”³ (“prophetia in rebus in quantum res esse noscuntur”) comprenden otros procedimientos. Así pues, el exégeta va más allá del sentido literal del texto para buscar una o muchas significaciones más ‘elevadas’, ‘profundas’ o ‘espirituales’. San Jerónimo, en su *Comentario al profeta Isaías*, por ejemplo, escribe que “Lo que interpretamos no es historia, sino profecía. Toda profecía está envuelta en enigmas y sentencias aisladas, mientras va de una cosa a otra, porque si

² Ver para una introducción al asunto J. Schreiner, “Breve historia de la exégesis veterotestamentaria”, en *Métodos de la exégesis bíblica* (dirig. por Schreiner), Barcelona, Herder, 1974, 11-31, y J. B. Bauer, “La exégesis del Nuevo Testamento y su trayectoria”, *ibid.*, 33-59.

³ “La tipología consiste en comprobar la correspondencia que existe entre personas, acontecimientos, instituciones y objetos de una época anterior y otros determinados de una época posterior. Para ello es en realidad indiferente que la relación sea positiva (Moisés/Cristo) o negativa (Adán/Cristo) o que presente una clara gradación” (G. T. Armstrong, cit. por Schreiner, “Breve historia”, 19).

la Escritura conservara siempre el orden, no habría vaticinio, sino narración”.⁴ Y en otros lugares de sus comentarios al profeta Jeremías, y al profeta Amós explica el sentido anagógico de las Escrituras, o reflexiona sobre los varios sentidos de las mismas.

Acumulaciones notables de varia documentación sobre este modo de entender la Biblia (“Ad Scripturam sacram rite intelligendam diversi eius sensus dignoscendi, necnon varia eius loquendi et enarrandi species”), y los sentidos que contiene (*literalis*, *allegoricus*, *tropologicus* y *anagogicus*) se hallarán copiosamente en los *Commentarii* de Cornelio a Lapide,⁵ de pertinente recordación por ser un repertorio sin duda manejado por Calderón, entre otros comentarios usuales en la época.

Es significativo, por ejemplo, el uso reiterado de la metáfora de la *sombra* en los textos calderonianos para apuntar a este modo de figuración, metáfora que se documenta igualmente en la tradición de los comentaristas bíblicos, v.g., en las explicaciones a los *Salmos*, de San Ambrosio;⁶ algunos ejemplos calderonianos:

ya que es todo visos, rasgos y vislumbres,
¿cuándo destas sombras llegarán las luces?
(PS, vv. 287-88)

¿Puedes tú
dudar que tu Ley ha sido
ley de sombras y figuras
(habla Bautismo a Sinagoga, SG, 320)

Harto nos has dicho, pues
nos has dicho en sombras varias...
(SB, vv. 1654-55)

la Nave
que es la figura y la sombra
de mi Iglesia militante
(SC, 606)

visos son, sombras y lejos
del prometido Mesías
(SH, 1233)

⁴ Ver Miguel Peinado Peinado, *La predicación del Evangelio en los Padres de la Iglesia*, Madrid, BAC, 1992, núm. 11.

⁵ Trata, por ejemplo, “De variis Scripturae sensibus” en I, 7, 2 o señala que “quatuor habet sensus”, literal y alegóricos, etc. (ver VI, 165, 1). Manejo los volúmenes de *Commentarii... R. P. Cornelii a Lapide*, Paris, Ludovicum Vives, 1878. Las referencias a los mismos *Commentarii* son por tomo, página y columna.

⁶ *Textos eucarísticos primitivos*, ed. Jesús Solano, Madrid, BAC, 1952, I, p. 346: “Primum igitur umbra praecedit [...] umbra in lege [...] umbra evangelii et ecclesiae congregationis in lege [...] ergo quae nunc celebrantur in ecclesia eorum umbra erat in sermonibus prophetarum, umbra in diluvio, umbra in Rubro Mari...”.

Y San Ambrosio escribe:

Primero precedió la sombra, siguió después la imagen, será por fin la realidad. La sombra estuvo en la ley, la imagen en el Evangelio, y la verdad estará en la vida celestial. La ley fue sombra del Evangelio y de la congregación de la Iglesia [...] Luego las cosas que ahora se verifican en la Iglesia estaban como en sombra en las predicciones de los profetas: sombra era el Diluvio, sombra el mar Rojo cuando nuestros padres fueron bautizados en la nube y en el mar: sombra era la piedra de la que brotó el agua y que seguía al pueblo. ¿Por ventura no era aquello que estaba en sombra un sacramento de este sacrosanto misterio?

Teniendo en cuenta semejante comunidad de procedimiento es muy coherente y explicable la continuidad que se advierte en los autos de Calderón desde la alegoría bíblica a la alegoría poética, entendiendo por tal “el tratamiento dramático de la alegoría bíblica”.⁷ Puede decirse que la técnica de Calderón para crear la alegoría poética remeda la exégesis bíblica,⁸ y de ahí que muestre un tratamiento de los motivos bíblicos a menudo elaborado desde los Padres, la tradición y las modulaciones litúrgicas, sin olvidar, claro, su inventiva personal en lo que es terreno propio de la poesía.⁹

En esta complejidad de mecanismos, aunque ahora no me es posible, sería conveniente ordenar según categorías funcionales los elementos bíblicos calderonianos, teniendo en cuenta la extensión de los motivos y los modos de integración en la estructura dramática, según personajes emisores (a menudo, por ejemplo,

⁷ Á. Cilveti, “Dramatización de la alegoría bíblica en *Primero y segundo Isaac*”, en *Critical Perspectives on Calderón*, de F. de Armas et al., Lincoln, University of Nebraska Press, 1982, 39-52, cit. p. 42. Para otros aspectos de la alegoría en general y su aplicación dramática en los autos ver A. Parker, *Los autos sacramentales de Calderón*, Barcelona, Ariel, 1983; L. Fothergil-Payne, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, London, Tamesis, 1977; “La *Psychomaquia* de Prudencio y el teatro alegórico calderoniano”, *Neophilologus*, 59, 1975, 48-61 o “La doble historia de la alegoría”, *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Toronto, University, 1980, 261-64; y de los varios trabajos de B. Kurtz, sobre todo su libro *The Play of Allegory in the Autos Sacramentales of Pedro Calderón*, Washington, The Catholic University of America Press, 1991.

⁸ Así lo señala Paterson en su prólogo al *Nuevo palacio del Retiro*, en la serie de Autos sacramentales completos de Calderón, de la Universidad de Navarra-Edition Reichenberger, dirigida por I. Arellano. El trabajo de Paterson se ha publicado con el núm. 19 de la serie en 1998.

⁹ Ver Cilveti, “Dramatización”, 42. Esta importancia de los Padres en la aplicación calderoniana de la Biblia tiene que ver también con el deseo de garantía ortodoxa frente a corrientes protestantes defensoras de la libre interpretación. La misma profesión de fe tridentina (ver E. Denzinger, *El magisterio de la Iglesia*, Barcelona, Herder, 1963, núm. 995) explicita que solo la Iglesia puede interpretar las Escrituras, y que las libres interpretaciones son ilegítimas para los particulares: “Admito y abrazo firmísimamente las tradiciones de los Apóstoles y de la Iglesia. Admito igualmente la Sagrada Escritura conforme al sentido que sostuvo y sostiene la Santa Madre Iglesia, a quien compete juzgar el verdadero sentido e interpretación de las Sagradas Escrituras, ni jamás la tomaré e interpretaré sino conforme al sentir unánime de los Padres”. La formulación tridentina se vuelve a recoger, por ejemplo, en el Concilio Vaticano (Denzinger, arts. 995, 1788, etc.). C. a Lapide aporta de nuevo infinidad de datos y textos sobre este punto: “Quomodo Scripturae studendum et ea interpretanda sit. Primo. Non est spiritu privato interpretanda”, “Hinc eam quisque suo sensu exponere et interpretari non potest”, “Est explicanda ex mente Ecclesiae et Patrum”, etc. (*Commentarii*, XVIII, 372, 2; XX, 437, 2; XX, 438, 2; XX, 494, 1; XIX, 64, 2...).

son los agentes diabólicos los que glosan la Biblia, en un fenómeno interesante de ironía dramática), modos de elocución (paso de la narración al diálogo dramático), vehículos métricos, uso o no de la música, incorporación de símbolos visuales escénicos, técnicas de resumen o amplificación, etc. Es difícil, por otro lado, definir algunos límites. Con intención, pues, meramente práctica, y consciente de su provisionalidad, ordenaré mi exposición¹⁰ examinando primero la cita y adaptación de microtextos, para continuar con los pasajes más amplios, en los que distinguiré macrotextos parciales (citados, adaptados o glosados durante fragmentos de alguna extensión) y macrotextos argumentales (que dan pie al argumento global de un auto), divididos a su vez en dos sectores, según pertenezcan al Nuevo o al Antiguo Testamento.

Como coda final me ocuparé de dos aspectos característicos de Calderón: la simbiosis de Biblia y mitificación política de la monarquía austriaca, y la síntesis de tradiciones culturales, especialmente de mitología (cultura pagana) y Biblia (cultura cristiana).

Antes de comenzar el examen de los intertextos bíblicos según esta ordenación me permitiré insistir en la conveniencia de tener en cuenta que los autos son piezas teatrales, no comentarios bíblicos especializados: Calderón se tomará libertades de fundir pasajes, amplificar o reducir, mezclar fuentes bíblicas estrictas con tradiciones o leyendas piadosas, etc., en un mosaico de enorme riqueza y complejidad expresiva. Por lo mismo en mi propia exposición usaré la documentación que me parezca pertinente —y que podrá resultar de extravagante elementalidad para expertos biblistas—, con meros objetivos de ilustrar el tratamiento artístico calderoniano, sin pretender (como no lo pretendía Calderón) un desarrollo especializado de los aspectos más pertinentes a las disciplinas escriturísticas.

No obstante, no debe olvidarse que la erudición bíblica de Calderón es muy amplia. Conoce evidentemente muy bien a los Padres, en particular a San Agustín¹¹ y maneja los comentarios principales de su época, seguramente al menos¹² la *Silva allegoriarum totius Sacrae Scripturae* de Jerónimo Lauretus (1570), *Figurae Bibliorum Veteris, quibus Novi veritas praedicatur et adumbratur* de Francisco de Ávila (1574), *Commentariorum allegoricum et moralium de Christo figurato in V. Testamento* de Diego de Baeza (1647), y el citado repertorio muy conocido de C. a Lapide, amén de obras específicas sobre ciertos libros como las de Villalpando sobre Ezequiel y Alcázar sobre el *Apocalipsis* que usa para *El nuevo*

¹⁰ Morreale “Apuntaciones” (91) señala que habría que distinguir entre las traducciones (las menos) y las adaptaciones (las más) diferenciando también el resumen y la ampliación, etc. S. Bartrina, “Contenido bíblico en *El gran teatro del mundo*”, *Razón y Fe*, 158, 1958, 337-54 y 160, 1959, 39-54 distingue glosa de pasajes citados explícitamente, grandes temas bíblicos, y pasajes sueltos (microtextos) aludidos, para su análisis de *El gran teatro del mundo*.

¹¹ Ver H. Flasche, “Ideas agustinianas en la obra de Calderón”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 61, 1984, 335-42, “Conservación y transformación de términos agustinianos en los autos sacramentales de Calderón”, *Hacia Calderón*, VII, ed. Flasche, Wiesbaden, Franz Steiner, 1985, 54-64 y “Calderón y San Agustín”, *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez*, Madrid, FUE, II, 1986, 195-207.

¹² Ver Cilveti, prólogo a la ed. de *Primero y segundo Isaac*, p. 11, nota 9.

palacio del Retiro y de los que hablaré después. Es muy probable, como apunta Paterson en su edición crítica de NP que la erudición escriturística de Calderón proceda sobre todo de la cultivada en su época por los jesuitas, en cuyo Colegio Imperial estudió.

2. MENCIONES Y ADAPTACIONES DE MICROTXTOS BÍBLICOS

En infinidad de ocasiones un personaje de los autos incorpora a su discurso una expresión, frase o imagen extraída de la Biblia, que funciona siempre como conector de los dos mundos de la alegoría poética, enmarcando sucesos y personas dramáticas en el universo religioso.

Las ocurrencias más sencillas¹³ consisten en una simple cita traducida literalmente de la Vulgata o adaptada sutilmente a un nuevo contexto: el Labrador de GT dice al Autor (Dios) “nieve como lana dais, / justo sois”, expresión que traduce el salmo 147, 5(16), en donde es Yahvé “Qui dat nivem sicut lanam”, modificando el esquema comunicativo (referencia a una tercera persona en la Biblia, a una segunda interlocutora en el auto, con esquema dialogado dramático). En el mismo auto (214) el Pobre pondera que el Labrador recibe por un grano que siembra “tanta multiplicación” como en la parábola de San Lucas, 8, 8. La calificación de “olio derramado” para Cristo (IM, v. 700) procede del *Cantar*, 1, 2 y goza de enorme riqueza exegética;¹⁴ la de “vaso de elección” para San Pablo (IM, v. 821), de los Hechos, 9, 15; la de “el Deseado” de IG, v. 439 se aplica en el doble plano de las letras humanas y divinas, al rey Carlos II (llamado “el Deseado”) y a Cristo, a quien llama “Desideratus cunctibus gentibus” la profecía de Ageo, 2, 8, libro por otra parte muy poco citado por Calderón. En NP el persona-

¹³ Cito los autos con abreviaturas y referencia a las páginas en la edición de Valbuena de *Obras completas. Autos*. Cuando me refiero a versos estoy citando por las ediciones críticas de la serie de Autos completos de Calderón de Universidad de Navarra-Edition Reichenberger. Ver lista de abreviaturas final.

¹⁴ El óleo representa a Cristo (C. a Lapide, XIX, 29, 2 ss.) y en especial lo representa el óleo derramado: id. VII, 480, 1-2: “Magis proprie et genuine, nomen hoc est *Christus*: ipse enim a Judaeis vocatus est *Mesias*, a Graecis *Christus*, a Latinis *Unctus*, quia in incarnatione, qua homo per gratiam Dei patris unctus et consecratus est summus Pontifex, Propheta, Legislator, Rex et Redemptor orbis. Unde hoc gratiae suae unguentum in omnes credentes in ipsum effudit, et in dies effundit: hinc a Christo omnes vocantur *christiani*. ‘Cum enim vim suam et potestatem apostolis tradidit, totus mundus pietatem sanctissime inoluit’, ait Philo Carpathius. Unde et in baptismo visibiliter christiani chrismatis unguento in corpore, et gratia spiritus Sancti in anima invisibiliter perunguntur’ ait Theodoratus. Quocirca Nazianzenus, orat. in *S. Baptisma*: ‘Unguentum illud, inquit, nostra causa exhaustum odoremur, spirituali modo illud accipiens, atque ab eo efformati et commutati, ut ex nobis quoque suavis odor effletur’. Sicut enim Magdalena unguentum effundens in caput Christi, totam domum odore suavi replevit, sic Christus gratias suas in fideles effundens, totam Ecclesiam, imo totum orbem, suavissimo Evangelii odore complevit. Sic et Casiodorus, Justus Orge-litanus, Beda et S. Gregorius, quem audi: ‘Nomen, inquit sponsi Christus est; sed nomen sponsi quasi oleum effunditur, quia quicumque nomine christiano in veritate censentur, charitate affluunt, qua molliuntur; et, ut flammam exemplorum emittant, eadem charitate continue suffunduntur’”. La imagen tiene su origen en el texto del *Cantar de los cantares*, 1, 2, en que habla la esposa: “Oleum effusum nomen tuum”. Por lo demás la simbología religiosa del óleo es inagotable.

je del Gusto (vv. 561-62) desea gozar “la cena de Baltasar / y la comida de Asuero” (*Daniel* 5; *Esther*, 1, 3 y ss.) con referencias bíblicas a extraordinarios banquetes de implicaciones admonitorias que el Gusto no capta, y el Judaísmo, irritado, quisiera (vv. 1084-86) provocar en la plaza de las fiestas el horror de los campos de Senar, referencia a la confusión de Babel, cuya torre se edificaba en los campos de Senar (*Génesis*, 11). La frecuente presencia en niveles verbales y de aparición dramática de áspides y basiliscos (NM, vv. 14, 1378-79; AH, 1614; VT, 186...) orienta su significación diabólica apelando a un texto del salmo 90 “Super aspidem et basiliscum ambulabis”... Los ejemplos de esta categoría serían innumerables,¹⁵ y resulta imposible reseñarlos aquí.

A efectos del manejo artístico propiamente calderoniano interesan especialmente aquellas matizaciones o adaptaciones que se perciben incitadas por la utilización dramática o por estéticas literarias vigentes en el Siglo de Oro. El texto de *Job* 10, 19 “de útero translatus ad tumulum” lo traduce el peregrino de AR (v. 21) aplicándolo al Hombre, el cual tiene vida tan escasa “que de un sepulcro a otro sepulcro pasa”, metaforizando el útero que menciona Job directamente en otro *sepulcro*, subrayando las connotaciones de la fugacidad de la vida según una formulación muy barroca que Quevedo repetirá a menudo, igualando la vida a la muerte. Otro texto de AM (542) cita explícitamente su fuente y desarrolla el motivo:

es verdad, dígalo Job
[...],
pues pasando del primero
sepulcro, que es el nativo
seno al segundo sepulcro
de la tierra

Calderón modifica sutilmente otros textos, con adaptaciones cuidadosamente calculadas que por otra parte explicitan la exégesis de los Padres: en SM (1534-35) se dramatiza el episodio del *Éxodo* (15, 23-25), en que Moisés convierte en dulces las aguas amargas de Mará echando un arbusto que le muestra el Señor: “ostendit ei lignum; quod cum misisset in aquas, in dulcedinem versae sunt”. El texto bíblico menciona sucintamente un leño, interpretado por la exegética como

¹⁵ Otros casos: la identificación de Cristo como “camino, verdad y vida” (SB, vv. 100 ss.; SE, vv. 942-43...) es conocida a través de textos evangélicos como *Juan*, 14, 6: “Ego sum via et veritas et vita”; 15, 26: “Cum autem venerit Paraclitus, quem ego mittam vobis a Patre, Spiritum veritatis, quia a Patre procedit”; que las glorias del mundo son vanidad (AR, v. 515) proviene de *Eclesiastés*, 1, 2; el número preciso de ochenta y cuatro argonautas que acompañarán al divino Jasón (v. 85) se explica por *Lucas*, 10, 1 donde narra que Cristo designó setenta y dos discípulos después de los doce apóstoles; las hebdómadas o semanas que han de cumplirse para la venida del Mesías (HP, v. 449; RE, 863; DI, 951; TE, 1672; LE, 455...) remiten a *Daniel* 9, 24-26; Bartrina “Contenido bíblico en *El gran teatro del mundo*” recoge numerosos ejemplos de esta clase solo en ese auto...

tipo de la Cruz de Cristo;¹⁶ Calderón precisa en su texto poético esta equivalencia añadiendo el detalle de las ramas cruzadas:

arrancad aquel madero
que cruzan dos secas ramas
y al agua amarga le echad

En otros casos se integra el motivo en estructuras propias del espectáculo teatral, con efectos de sonido o escenográficos varios. En DJ (vv. 43-44), por ejemplo, el celestial argonauta señala: “truenos mis palabras son / que así las llama Isaías” (en 29, 6 “A Domino exercituum visitabitur in tonitruo et commotione terrae, et voce magna turbinis et tempestatis”): acto seguido, continuando con efectos de sonido el pasaje, “Disparan” desde dentro del carro del escenario y producen una serie de efectos sonoros. En LE (456) el texto teofánico de Ezequiel (1, 4 y ss.) funciona a modo de acotación dramática que orienta la apariencia escénica que debe exhibirse: “Descúbrese el carro de Ezequiel con los cuatro animales”, de rostro tetraforme (mezcla de aspecto humano, león, toro y águila, con pies de buey) según glosa a continuación el propio texto del auto:¹⁷

... el carro de Ezequiel
que es figura de las dos
naturalezas que en él
concurrén, a que tirando
cuatro animales se ven
misteriosos, pues del puro
claustro virginal en que
viene al mundo significan
el espíritu y la fe,
el vuelo y la fortaleza,
ángel, león, águila y buey.

También es posible que la concepción escénica esté filtrada a través de la versión del *Apocalipsis*, 4, 7 que describe al trono de Dios rodeado de cuatro anima-

¹⁶ C. a Lapide, I, 573, 2; X, 271, 2. Así, por ejemplo, San Cipriano: “Tomas del sacramento de la cruz la comida y la bebida, el madero que en imagen aprovechó en Merrha para la dulzura del sabor”; para San Ambrosio es imagen de la palabra celestial y la gracia: “la palabra de Cristo suele cambiar cualquier criatura [...] la fuente era amarga, arrojó en ella un madero el santo Moisés y la fuente que era amarga se hizo dulce, esto es, mudó su naturaleza y tomó el dulzor de la gracia”; “Echó Moisés un madero al agua y el agua perdió su propio amargor, suavizado al instante por la infusión de la gracia” (*Textos eucarísticos primitivos*, I, pp. 182, 364-65, 382).

¹⁷ Ezequiel describe con gran riqueza de detalles esta carroza de Dios, que debería de resultar impresionante en el escenario si se realizara con eficacia escenográfica. Para el carro de Dios de Ezequiel como símbolo de la Iglesia y otros diversos sentidos ver C. a Lapide, lugares repertoriados por Péronne en la *Synopsis* que acompaña a la edición que manejo de los *Commentarii*, s. v. *currus*. Calderón elige aquí un sentido análogo al de la escala de Jacob: ver infra.

les “primum simile leoni, et secundum animal simile vitulo, et tertium animal habens faciem quasi hominis, et quartum animal simile aquilae volanti”.

Esta materialización en elementos escénicos de imágenes de la Biblia es característica del género teatral. Terminaré este apartado refiriéndome a dos casos muy ilustrativos e importantes. El primero es el de la hidra de siete cervices que se describe en *Apocalipsis*, 17 como montura de la Gran Meretriz que lleva en su mano la copa de las abominaciones. El motivo aparece con frecuencia en el plano verbal de los autos. El personaje de Lascivia¹⁸ en NM (vv. 115 y ss.), por ejemplo, se califica a sí misma de primera cerviz de la bestia: “primera / cerviz soy de aquel vestiglo / sobre cuyas siete bocas / dorado veneno brindo”. En AR sale la Lascivia con una copa de oro en la mano, y enseguida se alude a la hidra (vv. 1137-41), etc. Según las *Concordancias* del prof. Flasche¹⁹ hay treinta y cuatro referencias a la hidra del *Apocalipsis* en los autos de Calderón. De todas ellas me interesa subrayar aquí los casos de materialización escénica de la bestia, relacionados sin duda con la concepción visual de las tarascas que acompañaban las procesiones del Corpus en la fiesta sacramental barroca, como en VZ, 700, donde es un animal mecánico capaz de moverse, llevando a la Culpa (personaje del auto homólogo a la meretriz del *Apocalipsis*): “vese en el primer cuerpo 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”. También en MC, 1136: “Ábrese el segundo carro que ha de ser un peñasco, y del

¹⁸ La ramera del *Apocalipsis* no está unívocamente interpretada en la tradición exegética: varios intérpretes antiguos, como San Jerónimo, entendieron por esta Babilonia a la Roma pagana, entregada a la perversión, y a los perseguidores de la Iglesia. En cualquier caso, su relación con la lascivia es clara. Ver el texto apocalíptico, *Apocalipsis*, 17, 3-6: “Et vidi mulierem sedentem super bestiam coccineam, plenam nominibus blasphemiae, habentem capita septem et cornua decem. Et mulier erat circumdata purpura et coccino, et inaurata auro et lapide pretioso, et margaritis, habens poculum aureum in manu sua, plenum abominatione et immunditia fornicationis eius, et in fronte eius nomen scriptum: Mysterium Babylon magna, mater fornicationum et abominationum terrae. Et vidi mulierem ebriam de sanguine sanctorum et de sanguine martyrum Jesu”. Comp. LM, 1567: “Juan, que le vio más de cerca / allá en Patmos, dice que es / hidra de siete cabezas / en cuya escamada espalda / lasciva mujer se asienta / dando a entender y no en vano / que hidra sobre hidra puesta, / está eminente al demonio / una mujer inhonesta”; HV, 115: “*Culpa*.— Yo soy / aquel hermoso prodigio / que coronada en un monstruo / de siete cuellos distintos / Juan vio en el Apocalipsis / con un vaso de oro rico / brindar mortales venenos / de inficionados hechizos”; AM, 546: “Monstruo de siete cabezas / que en siete cuellos distintos / escupe siete venenos”. Una interpretación corriente considera estas siete cabezas símbolo de los siete pecados capitales: ver C. a Lapide, XXI, 241, 2: “Alcazar opinatur draconem hunc in visione ostensum Joanni fuisse hydram: haec enim multorum fuisse capitum a poetis dicitur aut potius fingitur. Rursus hydra est invidiae symbolum, uti docet Pierius [...] Alcazar per septem capita accipit septem nefarios spiritus quos sancti patres daemoni adscribunt scilicet spiritus superbiae, avaritiae, luxuriae, irae, gulae, invidiae et acediae”. En general la bestia representa los enemigos de Dios y de la Iglesia: ver la explicación en el mismo pasaje del *Apocalipsis*; a menudo se aplica en los autos a la herejía. San Isidoro, *Etimologías*, XI, 3, 35: “Huius mentionem facit Ambrosius in similitudinem haeresium, dicens (De fid., 1, 4): Haeresis enim velut quaedam hydra fabularum vulneribus suis crevit”.

¹⁹ H. Flasche y G. Hofmann, *Konkordanz zu Calderón. Concordancia aplicada a las obras de Calderón con auxilio de una computadora electrónica*, Hildesheim-New York, Georg Olms, 1980-83.

primero cuerpo de él, quedando cerrado el segundo, sale una hidra al tablado, movida sobre un carretón de ruedas, con siete cabezas coronadas, y de cada una pendiente una banda que han de traer como tirando de ella la Soberbia, la Avaricia, la Lascivia, la Gula, la Ira, la Envidia y la Pereza, y en ella sentada la Culpa con una copa dorada”, y JF, 1512: “Ábrese el cuarto carro... y salen de él la Culpa en la hidra de siete cabezas: las cinco de mujeres que hacen las cinco culpas, traerán unas colonias en las manos, y asimismo en la otra mano de la rienda traerá la Culpa una copa dorada, donde a sus tiempos, saltará un áspid”.

El segundo caso, de sentido opuesto al de la bestia diabólica es el de la representación de las imágenes de Cristo como león y cordero. No hace al caso reseñar todas las apariciones en los autos de estas imágenes numerosísimas, sobre todo la del cordero a la que van dedicados los autos de *El cordero de Isaías* y *El viático cordero*. Cristo es el león de Judá (SE, vv. 526-27), expresión que procede de *Génesis* 49, 9 (“cachorro de león es Judá”) y es la bendición que Jacob da a su hijo Judá, que fundará la tribu de donde ha de venir el Mesías (*Isaías*, 11, 1). La aplicación a Cristo de este título la hace *Apocalipsis* 5, 5: “No llores; ha triunfado el León de la Tribu de Judá, el retoño de David”.

El simbolismo del cordero, por su parte, es muy frecuente y rico en las Sagradas Escrituras.²⁰ En el pasaje clásico de *Isaías*, 53, 6-8, el cordero es prefiguración de Cristo y su sacrificio en la cruz: “Omnes nos quasi oves erravimus, unusquisque in viam suam declinavit; et posuit Dominus in eo iniquitatem omnium nostrum. Oblatus est quia ipse voluit, et non aperuit os suum; sicut ovis ad occisionem ducetur, et quasi agnus coram tondente se obmutescet et non apperiet os suum”. Y en la liturgia de la comunión: “Ecce agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi”. El texto calderoniano de TM (v. 1217) en que llama al Rey (Cristo) “León cordero” merece un comentario. Resalta su ingeniosidad, en términos de teoría del conceptismo tal como la expone Gracián en la *Agudeza y arte de ingenio*. Superpone las dos imágenes en un concepto de improporción, que tiene su justificación en la tradición bíblica y exegetica, pues Cristo fue león y cordero, como declara otro pasaje del auto AR: “Porque este manjar que ves / fue antes león y cordero después” (AR, vv. 633-34).

Cristo es figurado, efectivamente, como león y después como cordero: “ecce vicit leo de tribu Juda, radix David, aperire librum, et solvere septem signacula eius”, *Apocalipsis*, 5, 5; “et in medio throni [...] agnum stantem tamquam occisum”, *ibid.*, 6; etc. San Agustín comenta los textos citados de *Isaías* y del *Apocalipsis*:

El que aparece como cordero ante el esquilador sin abrir la boca es el león de la tribu de Judá [*Apocalipsis*, 5, 5]. ¿Quién es este cordero y león? Padeció la muerte como cordero y la devoró como león [...] Es manso y fuerte, amable y terrible, inocente y poderoso, silencioso cuando es juzgado, rugiente cuando ha de juzgar [...] En la pasión cordero, en

²⁰ Cfr. para más detalles el artículo “Agneau de Dieu” en F. Vigoroux (dir.), *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Letouzey, 1895 (-).

la resurrección león [...] ¿Por qué cordero en la pasión? Porque recibió la muerte sin haber delinquido. ¿Por qué león en la pasión? Porque habiendo sido matado por la muerte dio muerte a la muerte. ¿Por qué cordero en la resurrección? Porque su inocencia es eterna. ¿Por qué león en la resurrección? Porque su poder es sempiterno (ver ML, 46, col. 828)

Ver, en fin, otro espléndido comentario en Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*:

Cristo [es] para nosotros Cordero [...] y es León por lo que a nuestro bien y defensa toca, por lo que hace con los demonios enemigos nuestros, y por la manera como defiende a los suyos [...] A que mira San Juan para llamarle León cuando dice “venció el León de Judá” [*Apocalipsis*, 5, 5]. Y en lo segundo, así como nadie se atreve a sacar de las uñas del león lo que prende, así no es poderoso ninguno a quitarle a Cristo de su mano los suyos [...] Mis ovejas, dice Él, ninguno me las sacará de las manos [*Juan*, 10, 20]. Y Esaías, en el mismo propósito: “Porque dice el Señor: así como cuando brama el león y el cachorro del león brama sobre su presa, no teme para dejarla; si le sobreviene multitud de pastores, a sus voces no teme ni a su muchedumbre se espanta; así el Señor descenderá y peleará sobre el monte de Sión [...] Así que ser Cristo león le viene de ser para nosotros amoroso y manso cordero

Pero el interés del pasaje de TM se incrementa por la misma disposición escénica y las máquinas de la tramoya. La acotación correspondiente (tras v. 1689) indica que se construye visualmente en el escenario según modelos de los libros de emblemas orientados por las formulaciones de la Biblia:

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 v. 1730).

Ábrese el cordero y vese dentro un Niño de Pasión con la cruz a cuestras y demás insignias en un canastico

El texto dramático (vv. 1725 y ss.) sirve como explicación del emblema escénico (al cual se califica de *jeroglífico*) que el espectador percibe visualmente, reproduciendo exactamente en el tablado la misma estructura de los emblemas, otra de las modalidades de expresión fundamentales en los autos:²¹

Como aquel león que entrañas
de manso cordero tiene
jeroglífico divino

²¹ Ver J. Cull, “Emblematic Representation in the autos sacramentales of Calderón”, en *The Calderonian Stage. Body and Soul*, ed. by M. Delgado, Lewisburg, Bucknell University Press, 1996, 107-32.

es [...]
 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,

Adaptación escenográfica semejante a partir de los mismos intertextos bíblicos y de iguales modelos emblemáticos e iconográficos se da en MT (913): “Ábrese el león y se ve el Cordero... Ábrese el Cordero y se ve el Sacramento... Ábrese el Sacramento y se ve un Niño de Pasión con soga al cuello”.

La inspiración en los mecanismos emblemáticos apunta a un rasgo constante en Calderón, el de la capacidad de síntesis de fuentes y elementos de diversa índole y tradición. El área más cercana en este sentido para establecer un diálogo con las fuentes directa y estrictamente bíblicas es la de la liturgia; le siguen las leyendas y tradiciones más o menos piadosas, y no faltan síntesis de elementos bíblicos con otros de la cultura clásica pagana, como el del bivium o dos sendas que se ofrecen a la elección del hombre (AR, vv. 31, 58, 73, 122; NM, vv. 486 y ss., etc.), simbolizado en la Y pitagórica, bifurcación que se opone a Hércules en la mitología, y que aparece en el Evangelio de San Mateo (7, 13-14).²²

Relacionados con su uso litúrgico encontramos fragmentos como el Gloria o el Sanctus, que remiten respectivamente a *Lucas*, 2, 14; 19, 38 e *Isaías*, 6, 3; *Apocalipsis*, 4, 8, repetidos en diversos autos, con variantes y adaptaciones diversas a través de las formulaciones de la liturgia, de donde Calderón toma a menudo sus intertextos, como señala Morreale:²³ “para Calderón, la Biblia es un texto memorizado y asimilado, filtrado por un lado a través de los himnos y de la devoción [...] y por otra visto con la mediación de los comentarios al uso en su época”. No puedo analizar (algunos casos ha comentado Morreale) las utilidades del Gloria (más de 75 en los autos),²⁴ que van desde la cita latina “Pax hominibus in terris / et gloria in excelsis Deo” (IG, vv. 556-57), a traducciones varias: “Gloria a Dios en las alturas / y paz al hombre en el suelo” (IG, vv. 646-47, en rima con “cielo”); con un cultismo ambientador “Gloria a Dios en el empíreo / y paz al hombre en la tierra” (PCM, 377); o con imperativo incluido: “Dese a Dios gloria en el cielo / y paz al hombre en la tierra” (DI, 950), etc. Lo mismo diré del Sanctus, con más de cincuenta ocurrencias en los autos.

Otro tipo de relación es la establecida con datos procedentes de leyendas o tradiciones populares o de otro tipo no estrictamente bíblicas: de este modo Calderón recoge el detalle del caballo en la caída de San Pablo (IM, v. 377 y ss.; VG,

²² “Intrate per angustam portam, quia lata porta et spatiosa via est quae ducit ad perditionem, et multi sunt qui intrant per eam. Quam angusta porta et arcta via esta quae ducit ad vitam, et pauci sunt qui inveniunt eam”.

²³ “Apuntaciones”, 93.

²⁴ Para estas cifras ver las *Concordancias* de Flasche, cits.

477; PD, 864), habitual en la iconografía del santo (así en Murillo, Rubens o Caravaggio, por ejemplo), pero inexistente en el pasaje correspondiente de *Hechos*, 9, 3-7; 26, 12 y ss. Quevedo,²⁵ por ejemplo, en su obra sobre San Pablo, *La caída para levantarse*, niega explícitamente el detalle, por no aparecer en el texto sagrado.

Otro caballo vuelve a exhibirse iconográficamente (en estatua de bulto, como en los pasajes relativos a San Pablo que he señalado) en un episodio de CB (170-71) en el que se representa como apariencia escénica el sueño del rey Baltasar de una estatua de color de bronce montada en un caballo conducido por la Idolatría. La estatua del auto es una mezcla de las dos estatuas que salen en el libro de Daniel: la primera la del sueño de Nabucodonosor, con cabeza de oro, pecho de plata, vientre de bronce, piernas de hierro y pies de hierro y barro, que es destrozada por la piedra del monte (*Daniel*, 2, 31 y ss.), y la segunda la estatua de oro que hace forjar el rey para que la adoren (*Daniel*, 3, 1 y ss.). Su sentido idolátrico remite a la segunda, pero la propia estatua se identifica con la primera en su discurso:

Yo soy la estatua que vio
Nabuco, hecha de diversos
metales...

(CB, 171)

Ninguna de las dos es ecuestre en Daniel, pero Calderón añade el elemento del caballo, sin duda para explotar su sentido de soberbia y ceguera pasional, como se reitera en la tradición simbólica que ha estudiado Valbuena²⁶ para Calderón, aunque no tiene en cuenta los autos.

Este tipo de adiciones suponen tendencia a la amplificación, que es otra característica fundamental en el tratamiento calderoniano de los textos bíblicos que usa. En el mismo auto de CB (172-73) parte de *Daniel*, 5, 1 y ss. que se refiere al banquete de Baltasar. La Sagrada Escritura solo menciona un “grande convivium” y algunos otros mínimos detalles. Calderón desarrolla, puesta en boca de la Idolatría, durante una cincuentena de versos una lujosa descripción de los manjares y placeres de la cena, organizándola sobre el esquema de los sentidos en una típica diseminación recolectiva e ingeniosos trueques de atribuciones que mencionan el hambre del olfato o la sed del oído:

²⁵ Ver la ed. de V. Nider de *La caída para levantarse*, Pisa, Giardini, 1994, 131: “No digo que San Pablo cayó del caballo, como se ve en todas las pinturas y estampas de la conversión y caída del Apóstol. Moviome a no hacer mención de él el texto sagrado y las razones y autoridades que da y refiere el reverendo padre Masucio y se verán en su libro”. Para Masucci, *Vita Sancti Pauli*, publicada en 1618, la tradición de la caída del caballo es de origen luterano. Las argumentaciones de Massucci las resume Valentina Nider en una buena nota a este pasaje de Quevedo en su reciente edición crítica de *La caída para levantarse*, p. 131. San Agustín afirma que San Pablo no cae del caballo, y el arte bizantino lo representa a pie, a diferencia de la tradición occidental, que lo hace a caballo.

²⁶ Ver “El emblema simbólico de la caída del caballo”, en *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Austral, 1977, 88-105.

Una opulenta cena
 de las delicias y regalos llena
 que la gula ha ignorado
 te tiene prevenida mi cuidado,
 adonde los sentidos
 todos hallen sus platos prevenidos.
 En los aparadores
 la plata y oro brillen resplandores,
 y con ricos despojos
 hartan la hidropesía de los ojos.
 Perfumes lisonjeros
 son aromas de flores en braseros
 de verdes esmeraldas,
 que Arabia la feliz cría en sus faldas,
 para ti solo plato
 que el hambre satisface del olfato;
 la música acordada
 ni bien cerca de ti ni retirada,
 en numeroso acento suspendido
 brinda a la sed con que nació el oído.
 [...]
 Postres serán mis brazos
 fingiendo redes y inventando lazos,
 cifrando tus grandezas,
 tus pompas, tus trofeos, tus riquezas,
 este maná de amor, donde hacen plato
 olfato, ojos y oídos, gusto y tacto.

Un modo habitual de ejercer la *amplificatio* es integrar en las citas bíblicas glosas y comentarios de los Padres, explícita o implícitamente. Ya que es imposible observar en esta revisión de conjunto ni siquiera unos pocos casos pondré solo el ejemplo del motivo de la escala de Jacob (*Génesis*, 28, 10-22).²⁷ En TM el

²⁷ Otro caso de gran interés es el que afecta al motivo del cántico nuevo (IG, vv. 13 y ss.; VS, vv. 38 y ss...) que provoca la desconfianza de la Culpa o el temor de la Malicia, por su sentido simbólico alusivo a la salvación y a la regeneración del Hombre, sentido muy rico en los textos bíblicos y exegéticos. San Agustín recurre a la imagen constantemente: el cántico nuevo expresa el nuevo amor (sermón 336, 1), es la gracia del Nuevo Testamento (sermón 33, 5), obrar por amor es cantar el cántico nuevo (id., 9, 8), el cántico nuevo lo canta la caridad (33, 1), lo canta la Iglesia mientras se edifica (id., 116, 7), lo canta toda la tierra (id., 163, 5), para cantarlo hay que ser hombre nuevo y amar la justicia (id. 9, 8-16), es propio del hombre nuevo y vida nueva (id., 34, 1), el hombre viejo solo puede cantar el cántico viejo (id., 9, 8)... Cfr. Cornelio a Lapide, comentario *Salmos*, I, 193, 2: "Canticum novum et vetus quod sit. Recte monent SS. Patres Basilius et Augustinus canticum novum opponi cantico veteri [...] canticum novum canit homo novus, qui renovatus spiritu mentis suae, coelestia sapit, et in aeternis delectatur et Deum semper laudat"; Clemente de Alejandría: "Ved la fuerza de este canto nuevo: de las piedras ha hecho hombres. Y los que en cierto sentido estaban muertos, por no participar en la vida verdadera, con solo oír este canto volvieron a la vida" (*Exhortación a los paganos*, cit. M. Peinado, *La predicación del Evangelio en los Padres de la Iglesia*, Madrid, BAC, 1992, núm. 295). Pasajes bíblicos abundan: *Salmos*, 39, 4: "Et immisit in os meum canticum novum, carmen Deo nostro"; id., 143, 9: "Deus, canticum novum cantabo tibi / in psalterio decachor-

Pecado teme el sentido del misterio que no alcanza a comprender, y que le parece haber sido prefigurado en otra “grande escala” que ceñía cielo y tierra:

grande escala que ceñía
cielo y tierra, en que se vía
subir y bajar por ella
tropas de alados querubes

(vv. 463-70)

Los expositores entienden por esta escala una imagen de la Encarnación del Verbo, que juntó el cielo con la tierra.²⁸ C. a Lapide explica numerosos sentidos alegóricos y detalles de esta visión, y Calderón utiliza estos materiales en otros comentarios del motivo, como en SM, 1233: “vi una escala / en que los cielos abiertos / se abrazaron con la tierra, / explicando ángeles bellos / al hombre cuando subían, / cuando bajaban al Verbo”; y sobre todo en IG, vv. 94-113:

me ha traído al pensamiento
la visión de aquella escala
que, uniendo sus dos extremos,
por ella, ¡tiemblo al decirlo!,
iban bajando y subiendo
tropas de alados querubes,
significándome en ellos
al Hombre cuando subían,
cuando bajaban al Verbo.

En DI (947-948) la escala alcanza representación escénica de valor exegético, en dos carros de la representación: “Se abre un globo celeste, que será uno de los carros, y arroja de sí hasta el tablado una escala de ángeles en acción de bajar por ella y en lo alto se ve un trono de respandores en que está la Naturaleza Divina, la cual por canales de elevación ha de bajar al tablado cuando lo digan los versos” y “Ábrese el otro carro, que será un globo terrestre y se ve sentado en otro trono de flores el Amor [...] y en elevación también de canales, baja a su tiempo por otra escala, cuyos ángeles estarán en acción de subir”. Bajan las dos tramoyas y el

do psallam tibi”; id., 149, 1: “Cantate Domino canticum novum; laus eius in ecclesia sanctorum”; *Apocalipsis*, 5, 9: “et cantabant canticum novum dicentes: Dignus es, Domine, accipere librum et aperire signacula eius, quoniam occisus es, et redemisti nos Deo in sanguine tuo”; id., 14, 3: “Et cantabant quasi canticum novum ante sedem et ante quatuor animalia et seniores”...

²⁸ Juan de Horozco en sus *Emblemas morales*, I, en el capítulo 2 dedicado a la “Primer insignia o empresa que hubo en el mundo y de algunos Hieroglyphicos que en la Sagrada Escritura se hallan”, dice, considerando a la escala de Jacob como uno de los primeros jeroglíficos: “La escala de Jacob [significa] la comunicación de Dios y de los hombres mediante la Encarnación de su Hijo” (p. 22). Para C. a Lapide, ver I, 285, 2; XXI, 93, 1; 286, 2; 287, 1, 2; XV, 53, 2; XVI, 99, 2. Comp. San Crisóstomo, sermón 54 sobre el *Génesis*. Otros ejemplos en autos de Calderón: PCM, 371; PG, 519; CE, 767: “aunque no sé si entendí / aquella escala que unía / cielo y tierra, bien temía / que cada ángel explicaba / al Verbo cuando bajaba, / y al Hombre cuando subía”...

Amor y su Naturaleza divina se unen con Naturaleza Humana en el tablado, representando plásticamente la hipóstasis de la segunda persona de la Trinidad.

Con este mecanismo de la *amplificatio* entramos en un terreno intermedio que nos conduce a la utilización macrotextual. Sin embargo incluiré todavía en este apartado, antes de pasar a los macrotextos en el siguiente, a las series de microtextos procedentes de lugares distintos de la Biblia, aunque se sucedan en tiradas que componen una lista extensa de tipos de Cristo o de la Eucaristía, o bien series de figuras simbólicas del mal y el demonio. Estas series, conocidas en los Padres, son en Calderón sobre todo, adaptación de una fórmula que comenta Gracián en la *Agudeza y arte de ingenio* (discurso 48), la de los apodos conglobados que constituyen series de símiles o metáforas continuados que componen una artificiosa definición del sujeto. Destacan las series aplicadas a Cristo o la Eucaristía y las opuestas definiciones del demonio por medio de series metafóricas cuyos valores simbólicos se fijan en textos de la Escritura.

Un ejemplo es el pasaje de SB, vv. 95 y ss., con serie de atributos de Cristo:²⁹

²⁹ Ver las notas a nuestra edición crítica de SB para más documentación sobre estos motivos. Recojo algunos apuntes solo en esta nota: la identificación Jesucristo-Camino-Verdad-Vida ya está comentada arriba; el hombre queda convertido en esclavo por la culpa original, y es rescatado por el sacrificio de Cristo: San Pablo, *Hebreos*, 2, 15; *Job*, 19, 25; *Salmos*, 18, 15: “Domine, adiutor meus, et redemptor meus”; *id.*, 77, 35: “Et Deus excelsus redemptor eorum est”; *Deuteronomio*, 7, 8: “et redemit de domo servitutis, de manu Pharaonis regis Aegypti”; *Isaias*, 41, 14: “ego auxiliatus sum tibi, dicit Dominus, et redemptor tuus Sanctus Israel”; 43, 14; 44, 6; *Mateo*, 20, 28; *Marcos*, 10, 45; *Efesios*, 1, 6-7: “in laudem gloriae gratiae suae, in qua gratificavit nos in dilecto Filio suo. In quo habemus redemptionem peccatorum secundum divitias gratiae eius”; *Colosenses*, 1, 13-14; legislador es el que hace leyes; legista el que las estudia (ver *Aut*). Jesucristo reconoce la autoridad de la ley y de los profetas, y los cita con reverencia (*Marcos*, 7, 6-10; *Lucas*, 4, 17-21; 25-27). A sus ojos la Escritura es palabra de Dios, que ha de ser estrictamente observada (*Mateo*, 22, 34-40) y que no es lícito repudiar (*Juan*, 10, 35). Cristo no ha venido a abolir las leyes anteriores de los profetas (*Mateo*, 5, 17-19), pero la justicia nueva es superior a la antigua (*Mateo*, 5, 20-48), ya que la perfecciona. Para la luz ver sobre todo “Ego sum lux mundi” (*Juan*, 8, 12); cfr. *Salmos*, 35, 10; *Job*, 3, 16; 3, 20; 18, 5 ss. y 33, 30; *Baruc*, 3, 20; *Salmos*, 38 11; *Eclesiastés*, 11, 7; 12, 2 etc. El rocío como símbolo de la piedad o benevolencia divina aparece en diversos pasajes bíblicos: en los *Salmos*, 71 (72), 6: “Descendet sicut pluvia in vellus / et sicut stillicidia stillantia super terram” donde el rocío simboliza al Mesías; ver también el episodio en que Gedeón pide a Dios una muestra de su alianza, haciendo llover rocío sobre un vellón quedando lo demás de su alrededor seco, y viceversa: *Jueces*, 6, 36 ss. Es tipo de Cristo cuya gracia trae a los pecadores al gremio de la misericordia: “Christus est ros gratiae in gremio misericordiae peccatores collocando” (Hugo de San Víctor, *Patrología latina*, de Migne, 117, col. 716). Fray Luis comenta extensamente este simbolismo en *De los nombres de Cristo*. La nube y lluvia son imágenes cercanas a la anterior. Un versículo de las Vísperas de Adviento es “Que descienda el rocío del cielo y las nubes lluevan al Justo” (“Rorate coeli desuper et nubes pluant justum”, *Isaias*, 45, 8). La fuente de agua viva es símbolo de vida eterna, de la gracia y la sabiduría divinas, entendida ésta última también como revelación y doctrina: *Génesis*, 26, 24-25; *Éxodo*, 15, 24-25; 17, 4-7; *Isaias*, 13, 3; 55, 1; *Jeremías*, 2, 13; *Ezequiel*, 47, 1 ss.; *Salmos*, 36, 9-10; y *Juan*, 4, 6; 4, 13-14; 7, 37-38. El nombre de Jesús quiere decir Salvador y Redentor. En lengua hebraica, dice San Epifanio, Jesús, significa ‘el que cura’, o sea, médico y Salvador: “Jesús, haebrea lingua, curator appellatur, aut medicus et salvator” (*De Christo*). En el *Eclesiástico*, 38, 2-3, la curación viene del Altísimo y el Señor puso en la tierra las medicinas. San Agustín dedica un sermón completo (sermón 2) a las palabras del Evangelio de *Lucas*, 5, 31: “Non est opus sanis medicus, sed male habentibus; non veni vocare iustos, sed peccatores”. No hace falta documentar las del labrador, semilla y sembrador, o la viña, o el cordero, ya comentado...

el camino y quien le guía,
 la verdad y quien la enseña,
 la vida y quien da la vida,
 redentor y redención,
 legislador y legista,
 quien da la luz y la luz,
 el rocío y quien le envía,
 la nube y la lluvia de ella,
 la fuente y el agua viva,
 el artífice y el arte,
 el médico y medicina,
 el labrador y la mies,
 el sembrador y semilla,
 el racimo y el sarmiento,
 el viñadero y la viña,
 el cordero y el pastor,
 el juez y la justicia,
 [...]

el teólogo y teología,
 y ministro y recipiente
 de su carne y sangre misma,
 el sacerdote y el ara,
 la hostia y quien la sacrifica.

y después en otra serie de vv. 1380 y ss. en la salutación del príncipe Maximiliano al Sacramento, donde recorre los tipos del Antiguo Testamento junto a otras calificaciones de fuentes patrísticas:³⁰

³⁰ Abel, primer pastor (*Génesis*, 4, 2-4) es figura de Cristo (S. Agustín, *Patrología latina*, 37, col. 1589; S. Ambrosio, *Patrología latina*, 14, col. 318). Su sacrificio se tiene por prefiguración de la Eucaristía como se indica en el canon romano de la Eucaristía: “Dirige tu mirada serena y bondadosa sobre esta ofrenda; acéptala como aceptaste los dones del justo Abel, el sacrificio de Abraham, nuestro padre en la fe, y la oblación pura de tu sumo sacerdote Melquisedec”. El maná es conocido símbolo del pan eucarístico, que es lo figurado en el maná (*Éxodo*, 16, 13). Caleb era uno de los exploradores que envió Moisés y que cortaron un racimo que llevaban en un varal (*Números*, 13 y ss.), símbolo de Cristo en la Cruz y de la sangre eucarística. Aarón, hermano de Moisés, tuvo el privilegio de ser sumo sacerdote mediante un juicio de Dios y el milagro de la vara florida (*Números*, 16-17). Es pues figura de Cristo, pero superada por Él, cfr. *Hebreos*, 5, 1-9 y 7, 1 y ss. El subcinericio viático (1 *Reyes*, 19, 4, viaje de Elías hacia Horeb) era el pan para el viaje (viático), es decir, aquí el pan de la comunión, que se cuece en el rescoldo o de debajo de la ceniza (subcinericio). En *Isaías*, 5, 2 se establece la prefiguración de Cristo como uva exprimida. Melquisedech, como sumo sacerdote, bendijo a Abraham y es tradición que hizo un sacrificio de pan y vino que prefigura la institución del Sacramento. Ver *Génesis*, 14, 18; *Salmos*, 109, 4; *Hebreos*, 7, 17. El panal remite al que Sansón encontró en la boca del león, símbolo de la Eucaristía (*Jueces*, 14, 8). La mención de Abigail remite a 1 *Samuel*, 25; ver el libro bíblico de Ruth para este personaje (figura también de la Virgen María y de la Iglesia). El pan de proposición es el pan sagrado ofrecido en el templo todos los sábados y que comían solamente los sacerdotes y los levitas. En 1 *Reyes*, 21, 1 ss. se narra el episodio prefigurador de la eucaristía, de Aquimelech, sumo sacerdote de Nobe, que ofrece a David los panes sagrados... Sigue una serie de designaciones de la Eucaristía, todas conocidas en la tradición y en diversos textos eucarísticos: sería muy largo documentar todas y envío a los índices de Solano, *Textos eucarísticos primitivos*, II, pp. 838 y ss. Ahí se recogen designaciones como “antídoto”, “memorial”, “vínculo de caridad”, “manjar”, “cáliz de bendición”, etc. con las referencias pertinentes a los textos.

Salve, oh gran sacrificio, que primero
 en Abel figuró blanco cordero,
 blanco maná en Moisés y con opimo
 fruto en Caleb y Arón blanco racimo,
 subceniricio viático en Elías
 y exprimido licor en Isaías.
 Salve, oh tú, soberano
 don que a Abraham gloriosamente ufano
 dio de Melquisedech el pan y el vino,
 salve, panal divino,
 que en boca del león que muerto deja
 labró a Sansón artificiosa abeja,
 providente tesoro
 que sin oro José dio en granos de oro,
 y contra su fatiga
 vio en masa Abigail, Ruth en espiga,
 pan de proposición, oblación pura
 y sobre substancial vida y dulzura,
 antídoto inmortal de nuestro pecho,
 memoria del amor, vínculo estrecho
 de caridad, manjar del elegido,
 cáliz de bendición, Dios escondido,

Son fragmentos, como se ve, enormemente densos de referencias bíblicas y exegeticas que se reiteran constantemente en otras piezas (AR, vv. 1059 y ss.; HP, vv. 293 y ss., 851-64; AP, vv. 1769 y ss.; CI, vv. 390 y ss.; CB, 176; NP, vv. 1305 y ss., etc.).

En oposición dramática y teológica surgen las análogas series diabólicas, como la de NM (vv. 334 y ss.) aplicada a la Culpa y sus diversos nombres y figuraciones, cuya documentación completa sería, como dice Calderón, proceder en infinito:³¹ el demonio es calificado en los sacros textos dice (alude especialmente

³¹ Algunos apuntes (para más detalles ver notas en la edición crítica de NM) sobre los diversos nombres de la culpa que le dan los sacros textos, recogidos y glosados por numerosos expositores y escritores sagrados; téngase en cuenta que estas series son conocidas también en los escritos de los Padres de la Iglesia: cfr. por ejemplo, C. a Lapide, XXI, 241 para una serie de comparaciones referidas al diablo: serpiente (S. Cipriano), pantera (S. Basilio), asno y dragón (S. Gregorio), pirata (S. Crisóstomo), litigador injusto (S. Anselmo), etc. El cerrado libro remite al *Apocalipsis* (5 ss.), donde aparece el Cordero inmolado como el único digno de abrir el libro de la vida. En el *Apocalipsis* aparecen varias imágenes del demonio y del mal, que serán vencidas antes de la apoteosis del Cordero. El áspid aparece a menudo en los autos de Calderón como símbolo de la culpa, por su veneno mortal, emparejado con el basilisco (ver supra). El cocodrilo es semejante al demonio (C. a Lapide, VI, 155). Es malicioso, se alimenta de lodo y pertenece a los animales inmundos, designando al envidioso y al malicioso: "est malitiosus, lutoque pascitur; computatus autem inter inmundam animalia designare potest invidios et malevolos" (J. Lloret, *Silva allegiarum totius Sacra Scriptura*, Barcelona, 1570, 294). La cicuta, como el resto de las menciones de venenos en series relativas al demonio, a la culpa o a los pecados, expulsa la imagen negativa de los venenos del alma. La espina, la zarza y los espinos tienen connotaciones de pecado y mal (*Mateo*, 7, 16; San Agustín, sermón 6, 3; id., 37, 28; id., 340A, 10). La imagen del fruto malo (o de la ausencia de fruto bueno) es frecuente como símbolo

al *Apocalipsis*) de áspid, basilisco, harpía, cocodrilo, cicuta, espino, lobo, cizaña, lepra, Aquilón, huracán, bestia del mar...

Pero convendrá pasar someramente al examen de las utilizaciones de macro-textos.

3. MACROTEXTOS BÍBLICOS PARCIALES

Denomino macrotextos parciales a aquellos episodios bíblicos que estructuran la composición y el sentido de fragmentos de cierta extensión dentro de un auto determinado, sin llegar a constituir el armazón argumental.

De nuevo sería interminable la cita y comentario de todos los pasajes de esta categoría que Calderón adopta en sus autos sacramentales, pero merecen recordarse algunos especialmente privilegiados y que reaparecen sistemáticamente. Unos pocos ejemplos son:

3.1. Las paráfrasis del *Cantar de los Cantares*, explicables por la frecuencia del motivo de las bodas con distintas facetas (Cristo con la Iglesia, Cristo con la Naturaleza Humana, etc.), o del Miserere y fragmentos de Job, relacionados con motivos penitenciales.

En DJ (vv. 610 y ss.) Jasón cruza con Medea (Gentilidad que va a ser convertida) un canto de amor que evoca muy de cerca motivos del *Cantar*:³²

del mal, desde la misma fruta comida en el paraíso, causa de la caída del Género Humano. Ver *Mateo*, 7, 17-20; cfr. *Lucas*, 6, 43. La muerte es fruto del pecado, frente a los frutos de la gracia: ver San Pablo, *Romanos*, 6, 20-23. El lobo es alimaña terrible que en la Biblia siempre simboliza lo negativo: *Jeremías*, 5, 6; *Habacuc*, 1, 8; *Sofonías*, 3, 3; *Eclesiástico*, 13, 17; *Juan*, 10, 12. Son comparados con los lobos los enemigos sanguinarios (*Ezequiel*, 22, 27); los falsos profetas o herejes (*Mateo*, 7, 15; *Hechos*, 20, 29) y los discípulos enviados por Jesús serán como ovejas entre lobos (*Mateo*, 10, 16 y *Lucas*, 10, 3). La cizaña, como imagen de la maldad y la corrupción es muy frecuente en los textos sagrados. Cfr. por ejemplo la parábola de la cizaña (*Mateo*, 13, 24 y ss.), con su explicación, 13, 36 y ss. Calderón lleva a escena la parábola en el auto *La semilla y la cizaña*. La lepra es tradicional símbolo de la culpa. En el auto calderoniano de *La lepra de Constantino* hay entre otros, un extenso pasaje donde glosa y explica este motivo con otras autoridades: “Allá el hebraísmo en el Génesis cuenta / que incrédulo estaba Moisés de su Dios, / pidiendo señal, cuando él le mandaba / hablar de su parte al rey Faraón, / y entre otras señales de vara y serpiente / meter en el seno la mano mandó, / saliendo al sacarla cubierta de lepra. / Después en Giezi también explicó / la lepra la Culpa, y luego en María, / del mismo Moisés hermana, y de Aarón, / pues al murmurarlos se cubrió de lepra. / ¿Y qué más lugar para explicación / de que signifique la lepra la culpa / que oír a Isaías también de su Dios / que como leproso sería reprobado / adonde se entiende como pecador?” (LC, 1808). C. a Lapide, XX, 240, 2; II, 92, 1, 2; 93. La bestia del mar, en fin, procede de *Apocalipsis*, 13, 1-8... Para el Aquilón ver infra.

³² Ver *Cantar*: el aliento de aromas parece remitir a 1, 3 “curemus in odorem unguentorum tuorum”, aunque la ponderación sensorial del olfato se da en varios lugares del *Cantar*; la imagen de las mejillas como tortolillas se toma de 1, 9; los ojos como los de las palomas se hacen aquí directamente palomas (“oculi tui columbarum”, *Cantar*, 1, 14); la imagen de las ovejas para los dientes en 4, 2 y 6, 5; las viñas florecientes del v. 626 en 2, 13; los cabellos comparados a las palmas (vv. 629-30; 637-38) en 5, 11 y ahí mismo la cabeza de oro del amado; las manos torneadas y llenas de jacintos en 5, 14; el regalo de las flores y languidecimiento amoroso (vv. 641-42) en *Cantar*, 2, 5: “Fulcite me floribus, stipate me malis, quia

tu aliento será de aromas,
 tus ojos serán palomas,
 y tus hermosas mejillas
 serán bellas tortolillas.
 Pondréte dos arracadas
 y dos murenas doradas,
 y serán, para ser bellos,
 tu dientes y tus cabellos,
 ovejas recién lavadas.

—Tú eres divino Jasón;
 ya han aparecido flores
 en mi tierra, y sus olores
 dan las viñas florecientes;
 [...]
 y tus cabellos son palmas
 nacidas a sus corrientes.
 [...]
 La cabeza tienes de oro,
 y respirando azucenas,
 son tus hermosas melenas
 como palmas relevadas.
 Las manos son torneadas,
 y están de jacintos llenas...

El Príncipe de HP (vv. 1185 y ss.) dirige a la Sulamitis otra paráfrasis del *Cantar*, mucho más cerca de modelos gongorinos en su interesante adaptación, introduciendo metáforas características o los contrastes de colores y trueques de atributos, que había hecho célebres Góngora en la *Fábula de Polifemo* y las *Soleidades*:

perfecta te explica el alba,
 ven a mis brazos, desciende
 del Líbano
 [...]
 [las flores pierden color]
 si a tus labios se comparan
 si a tus mejillas se oponen
 matizadamente varias
 en la competida mezcla
 del ampo a un tiempo y el nácar,
 son las unas nieve roja,
 las otras púrpura blanca.

amore languero”...; las murenas, 1, 10; el sentido simbólico del *Cantar*, y por ende el que toman estas imágenes en el texto del auto es conocido, y no me parece oportuno extenderme más en la nota sobre el mismo.

Ven, pues, ven que ya las viñas
florece[n]
[...]
Las aves, flores y fuentes,
batiendo al aire las alas,
moviendo al tronco las hojas,
rizando al cristal la plata,
son acordes instrumentos
en que el céfiro y el aura
dan a cítaras de pluma
cuerdas de oro y trastes de ámbar

En otro extremo, el arrepentimiento del Hombre pecador y la conciencia de la propia miseria provoca paráfrasis pesimistas de Job (OM, 1030, con rica elaboración retórica de correlación diseminativo recolectiva y motivos gongorinos) y la lectura del Miserere (salmo 50), en boca del hombre en AR (vv. 1735 y ss.) o en boca del mismo David, con repetición de la Música en IG (vv. 346 y ss.):³³

Ea, Señor, de mí te compadece
al verme envuelto en mi mortal discordia
no según que mi culpa lo merece,
sino según tu gran misericordia
y según el gran número que ofrece
de conmisericordias la concordia
de tu piedad; del libro de los días
borra, Señor, iniquidades mías...

(AR)

3.2. Motivos de naves y navegaciones aparecen en muchos autos. Confluyen en ellos distintos motivos bíblicos tejidos de las más variadas maneras, en una red de correspondencias de admirable coherencia doctrinal y dramática.

Primero, el de las aguas como tribulaciones, símbolo reiterado en la Sagrada Escritura y omnipresente en Calderón, quien explicita a menudo su fuente:³⁴ NM, 1445: “en sacras lecciones / las vagas ondas son tribulaciones”; SG, 332: “En la Sagrada Escritura / las aguas tribulaciones / se interpretan”; PF, 733: “dijo el salmista que eran / las aguas tribulaciones”. Etc. Efectivamente en los Salmos la imagen es frecuentísima: “Misit de summo, et accepit me; / et assumpsit me de aquis multis” (17, 17); íd. 31, 6-7: “Verumtamen in diluvio aquarum multarum / ad eum non approximabunt. / Tu es refugium meum a tribulatione quae circumdedit me”; íd. 41, 8: “omnia excelsa tua, et fluctus tui super me transierunt”; íd.

³³ Son paráfrasis bastante cercanas al texto bíblico. Remito al Miserere para la comparación, por brevedad.

³⁴ Otros casos en RC, 1321: “Si el real profeta en mística armonía / la música alternando a la poesía, / en sus sacras canciones / a las aguas llamó tribulaciones”; JF, 1520: “con significar las ondas / tribulaciones y penas”, etc. Ver *Concordancias* de Flasche para más lugares.

68, 15-16: “libera me ab iis qui oderunt me, et de profundis aquarum. / Non me demergat tempestas aquae”. El mar del mundo³⁵ es símbolo muy desarrollado en los Padres y concentra las potencias adversas a Dios y a la Iglesia.

Para sobrellevar estas acuátiles tribulaciones es precisa una nave salvadora.³⁶ Se establece así la relación con el motivo de la nave de la Iglesia, que estriba en los modelos del Arca de Noé y la barca de Pedro. Se suma además la Nave del Mercader de los Proverbios, 31, 14, en la alabanza de la mujer fuerte “Facta est quasi navis institoris / de longe portans panem suum”, que se aplica en los autos al pan eucarístico, muy particularmente en el auto *La nave del mercader*.³⁷

La nave de la Iglesia conoce numerosas materializaciones escénicas en los autos, y se describe en las memorias de apariencias y acotaciones,³⁸ por ejemplo en NM, contrapuesta a la nave de la Culpa:

NAVE DEL MERCADER: nave, rica y hermosa [...] el farol ha de ser un cáliz grande con su hostia y en su proa un serafín; sus flámulas y gallardetes blancos y encarnados, pintados todos de cálices y hostias.

NAVE DE LA CULPA: nave negra con un dragón en la proa y por farol un árbol, a cuyo tronco ha de estar enroscada una culebra [...] banderolas [...] negras y pajizas; [...] y en los gallardetes, pintados áspides.

Lo primero que se ofrece al espectador, en ese auto, a los sones del clarín, es la nave de la Culpa, que significa simbólicamente desde la escenografía. Su color dominante es el negro, en la proa lleva un dragón, en el tronco que ocupa el lugar del farol va una culebra, recordando claramente el árbol de la tentación en el Paraíso... etc.

Como en otros casos de naves diabólicas (autos, por ejemplo, de *El laberinto del mundo* o *La redención de cautivos*), la visualidad de la nave implica también el sentido de perdición en las aguas procelosas del mundo o del pecado, y da pie a otra serie de imágenes y alusiones bíblicas sobre la navegación, y las tempestades, que se integran en una tradición bien conocida en los comentarios y exégesis de los Padres: valga como ejemplo el viento Aquilón que impulsa esta nave (vv. 5-6), o la imagen de “bestia del mar” (v. 19) que remite a otras evocaciones en este mismo sentido. Como señala la propia Culpa, su nave está empujada del Aquilón, “de quien el mal proviene”, según numerosos pasajes de la Biblia³⁹ (*Daniel*, 11, 8; 11, 11; 11, 15; *Isaías*, 14, 11-14, etc.), y la imagen de la bestia del

³⁵ Ver H. Rahner, *L'ecclesiologia dei Padri*, Roma, Edizioni Paoline, 1971, cit., “Il mare del mondo”, 455-510, donde se estudia la coherencia de este simbolismo con el de la nave-Iglesia, etc.

³⁶ Comp. IS, 47-48: “Iglesia.— Como soy bajel sagrado [...] / por eso me llaman nave / [...] / Nave soy con perfección, / valor de mi esposo cobro”; VT, 196: “En mi nave he de llevarla, / que es la nave de la Iglesia”; SC, 589-590: “Aquel lejano bajel, / que pez y ave se imagina, / pues a un tiempo vuela y nada / sobre las espumas rizas, / es, si de mis conjeturas / la ciencia nunca aprendida / y siempre docta no engaña, / al que otro texto publica / la nave del mercader”; SC, 606; “y así, llevadme los dos, / para este efecto a la nave, / que es la figura y la sombra / de mi Iglesia militante”, etc.

³⁷ Ver nuestra edición crítica en esta serie y las notas (vol. 8).

³⁸ Otros casos en SG, 333; EC, 406; LA, 936; LM, 1559...

³⁹ Ver las notas al texto en la edición crítica para estos y otros pasajes pertinentes.

Y así sucesivamente hasta el último día.

En la descripción de la comedia que se va a representar alegóricamente en GT, Mundo describe (204) el poder del Autor-Dios y menciona el proceso de la creación bajo la metáfora de la exposición dramática al comienzo de la primera jornada.

La metáfora del Dios pintor, autor de la gran pintura de la Creación, asoma en NP, vv. 55 y ss., pero alcanza su máximo desarrollo en PD (831) donde el propio Lucero, en metáforas de pintura, describe la obra de la creación divina en los seis días en que el *Deus pictor* (otra imagen muy conocida) se empeña en la pintura de un país ('paisaje'), con luces y sombras, mar y tierra, flores y frutos, animales terrestres, aves y peces, etc.

Muy interesante es el caso de *El divino Orfeo* (1820-21): aquí es el mismo Orfeo, figura de Cristo, y Verbo de Dios Creador (el cual crea por la palabra) quien ejerce el acto de la Creación parafraseando el *Génesis* en primera persona, pronunciando el *fiat* que instaura el orden de la Creación en la nada informe por medio de la armonía de su canto:

Pues mi voz en el principio
el cielo y la tierra cría,
después del cielo y la tierra
hágase la luz del día.

[...]

El firmamento de estrellas
entre las aguas asista
resplandeciente, y las aguas
de las aguas se dividan.

[...]

Como continuación del anterior motivo puede entenderse el complejo de caída del hombre-redención (tentación en el Paraíso, historia previa del tentador rebelado contra Dios, muerte del Redentor y signos de su muerte). Se multiplican los relatos de la caída de nuestros primeros padres, de la rebelión de Luzbel ("comunero del empíreo o del cielo", en una conceptista metáfora repetida por Calderón una decena de veces), la descripción de los prodigios sucedidos en la muerte del Redentor, etc. Todos ellos son episodios básicos de la historia de la Redención (con la fase previa de la caída original) que es en última instancia el gran tema de los autos sacramentales: remito a piezas como DJ, vv. 998 y ss.; SE, vv. 264 y ss.; AP, vv. 365 y ss., 880 y ss.; JF, 1507; PD, 824; CE, 754-55; VT, 184-86, etc. para ejemplos, con tratamientos múltiples que no puedo examinar, de todos estos motivos inspirados en el *Génesis*, *Ezequiel* e Isaías sobre todo (en el Antiguo Testamento) y San Mateo, *2 Pedro* y *Apocalipsis* (en el Nuevo).⁴²

⁴² Ver las notas al texto en los autos citados por nuestras ediciones críticas en la serie de Autos completos.

3.4. Destaca la importancia de los macrotextos paulinos, una de las fuentes nucleares en la inspiración bíblica calderoniana, seguramente por la importancia de los escritos eucarísticos de San Pablo, mencionado 67 veces en los autos calderonianos (texto, sin contar acotaciones y presencia como personaje protagonista).

En IM San Pablo es uno de los personajes. En la primera ocurrencia de motivos paulinos se versifica el episodio narrado en *Hechos*, 9, 1-2; 22, 3-5; 26, 9-12 y apunta al milagro de Pablo en Malta con la víbora, que vuelve a dramatizarse en vv. 1377 y ss. (*Hechos*, 28, 3-6). Más adelante (vv. 770 y ss.) se dramatiza la conversión de Pablo en el camino de Damasco (*Hechos*, 9, 1-19; 22, 3-16; 26, 9-18), y por fin, en vv. 1411 y ss. Pablo lee en una paráfrasis muy cerca de la traducción literal la primera carta a los Corintios, 11, 20-29 sobre el banquete eucarístico:

Engañaste, que no es
el papel que a mirar llegas,
sino una epístola, que
del mayor misterio llena,
escribo a los de Corinto.
[...]

Lee SAULO.

“Ya convenidos en uno,
no es la dominica cena,
hermanos, la que no más
que en saciar el hambre piensa,
de que resulta tal vez
que alguno en la gula exceda,
y alguno exceda en el Juicio.
Y pues en las casas vuestras,
para comer y beber
ya tenéis las mesas puestas,
no a comer y beber solo
vengáis a la Sacra Mesa
de la Iglesia, convidados,
en desprecio de la Iglesia
[...]
Y porque hagáis diferencia
de una mesa a otra, sabed,
que lo que el Señor me entrega,
y yo os entrego a vosotros,
es su Carne y Sangre mesma;
porque la noche que había
de ser entregado, hechas
las gracias, tomando el pan,
en sus puras manos tersas,
le bendijo y le partió,

diciendo en palabras tiernas:
 tomad y comed, que este
 es mi Cuerpo, que hoy a penas
 se entregará por vosotros..."

Personaje también de MM lee (308) otro pasaje de *Hebreos* (cap. 1), que vuelve a parafrasear en VG (485). En estos dos autos va acompañado por San Juan, que es el encargado de proclamar su propio Evangelio (MM, 309; VG, 485).

3.6. Muy importantes son las parábolas evangélicas, que aparecen innumerables veces en los autos, pero remito al apartado siguiente donde las observaré desde la perspectiva de macrotextos argumentales.

Estos y otros macrotextos sufren, como se ha visto, una elaboración generalmente amplificatoria, que produce un tejido de textos bíblicos y exégesis de los mismos.

Unas veces la ampliificación parece obedecer a motivos estrictamente dramáticos, de enriquecimiento teatral de las escenas. Véase el ejemplo de QH (664), con la invención calderoniana del juicio de Débora que no aparece en la fuente bíblica (*Jueces*, 4) donde solo se dice que juzgaba debajo de una palmera. Calderón escenifica un juicio, con pleiteantes, solicitud de justicia, planteamiento del caso (un crimen cuya autoría es indemostrable) y resolución admirable y prudente, con rasgos folklóricos, en que predomina la misericordia sobre el rigor, para reconsiderar la decisión y acertar luego en el juicio según las reacciones de los dos sospechosos (el culpable se va demasadamente alegre y agradecido de la suspensión del juicio, y el inocente se muestra triste).

Pero en la mayoría de los casos integra en la ampliificación glosas y comentarios doctrinales, patristicos a menudo, para conferir mayor autoridad didáctica y profundidad de sentidos al texto.

Los mecanismos compositivos pueden ser bastante complejos. El auto HP, por ejemplo, se abre de manera suntuosa con un acorde mayor sobre el tema de la Sabiduría divina, en un primer segmento de silva de consonantes en boca del Rey, tejido sobre la base de tres lugares bíblicos que se ocupan de la Mente divina en *Proverbios* (8, 22 y ss.), *Sabiduría* (7, 22 y ss.) y *Eclesiástico* (24).

Calderón funde y adapta diversos motivos, sobre todo del elogio que la Sabiduría hace de sí misma en el *Eclesiástico*, expresándolos en el estilo conceptista e ingenioso característico de la literatura barroca, y manteniendo el rigor doctrinal en su caracterización dramática. Tómese el ejemplo de los primeros versos:

Oh tú, divina mente,
 que en campos del oriente sin oriente,
 desde el siglo primero sin primero
 hasta el postrero siglo sin postrero

etcétera donde se puede fácilmente advertir la formulación paradójica de las agudezas de contrariedad (en terminología gracianesca) que permiten subrayar la creación *ab aeterno* de la Sabiduría divina, como Verbo eterno de la mente de Dios, según explica largamente, por ejemplo Cornelio a Lapide, cuyos *Commentarii* maneja indudablemente Calderón.

La riqueza simbólica de los motivos que componen este elogio de la Sabiduría se sitúa en la tradición exegética de las Escrituras y se integra también en la economía dramática del auto, en el que la Sabiduría gobierna la tarea de las Virtudes, antagonistas principales de los malos invitados, y agentes eficaces de las disposiciones del Rey (es decir, de Dios).

En el establecimiento de las equivalencias alegóricas pueden producirse ciertas “incoherencias”: el Rey, por ejemplo, al invocar a la Sabiduría en esta apertura se presenta como subordinado (desde la adopción del nivel literal de “rey humano” que invoca a la Sabiduría divina es normal esta subordinación: cfr. v. 53), aunque en el plano alegórico, puesto que representa a Dios Padre, semejante actitud no procede. Más que de incoherencia, sin embargo, cabría hablar de movilidad o mutación constante de un plano a otro en la dinámica de *literalidad / alegoría*, y movilidad, también, entre diversas posibilidades de equivalencias simbólicas, como señalaré más adelante.

No menos elaborado es el desdoblamiento o proyección escénica de conceptos como el de la Sabiduría divina, procedida “ex ore Altissimi” (*Eclesiástico*, 24, 5), y que dialoga con la propia figura dramática del Altísimo (el Rey, pater familias) en el auto.

La subsiguiente aparición de las Virtudes teologales, y la Misericordia va acompañada de la explotación visual de elementos emblemáticos:

Sale la Fe con una cruz, la Esperanza con una ánora, la Caridad con un ramo de espigas, la Misericordia con otro de oliva y detrás la Sabiduría con corona y cetro

Los sentidos de tales elementos emblemáticos hay que entenderlos en la tradición del género, y sobre todo, deben interpretarse de nuevo en el marco de la Sagrada Escritura y de los Padres de la Iglesia. Así, por ejemplo, la presencia del ánora como símbolo de la Esperanza, remite aquí exactamente al texto de San Pablo, *Hebreos*, 6, 18-19, donde se califica a la esperanza de ánora que asegura al alma, y probablemente haya que relacionarla con otros textos agustinianos (una de las influencias básicas en Calderón según he señalado ya), como el del sermón 359 A, 1:

al fijar nuestra esperanza en lo alto, hemos como clavado el ancla en lugar sólido, para resistir cualquier clase de olas de este mundo; no por nosotros mismos, sino por aquel en quien está clavada nuestra ancla, nuestra esperanza (“Sursum autem figentes spem nostram, tanquam anchoram in solido posuimus, utcumque mundi huius fluctibus resistere, non per nos ipsos, sed per illum in quo ipsa anchora fixa est, spes nostra”).

Uno de los casos más extraordinarios de tejido de correspondencias se da en IM (vv. 114 y ss.) con uno de los ejemplos más elaborados de toda la obra calderoniana: primero la Apostasía argumenta especiosamente aduciendo un texto de San Marcos (16, 17-18), que apoya con otras autoridades y ejemplos, unos canónicos y otros apócrifos o legendarios (milagros de San Bartolomé, estos procedentes de la apócrifa *Passio Bartholomaei*; o de San Pedro contenidos en *Hechos*, 3):

Cristo dijo
por Marcos en su evangelio
que a los que su fe admitiesen
seguirían los portentos
de que lanzarian demonios,
[...]
vi muchos milagros de éstos.
Dígalo Bartolomé,
ligando demonios; Pedro,
convaleciendo tullidos;
Juan, santiguando venenos

Pero ahora, prosigue, no se ven milagros; y podría lamentarse con David (salmo 44 y otros) de este abandono de Dios. La Fe responde apelando a un texto de San Gregorio Magno que se leía en el tercer nocturno de maitines del sábado de la infraoctava de la Ascensión⁴³ en el que se pone el ejemplo de la planta débil que al principio (como a la Fe en los tiempos primitivos) hay que regarla, pero después no; desde el ejemplo homilético es fácil conectar con otra cita de San Pablo (1 *Corintios*, 3, 4-7):

Cuando el sabio agricultor
algún plantel pone nuevo,
al despuntar de las hojas
todo es cuidar de su riego,
[...]
pero en prendiendo raíces,
descuida, como diciendo:
“Yo planté, Apolo regó,
Dios le dará el incremento”

Y de nuevo el texto bíblico remite por asociación a motivos patrísticos, ahora el del riego que para la Iglesia supone la sangre de los mártires, imagen cuyo primer uso parece deberse a Tertuliano (*Apologético*, 50, 13), pero innumerablemente repetida en San Agustín (sermone 116, 7; 286, 3; 301, 1; 313B, 2...):

Esta misma agricultura
usó Dios en el primero

⁴³ Ver nota a vv. 176-78 de nuestra edición crítica en la serie de Autos completos.

plantel de su Iglesia, pues
con el rojo humor sangriento
de mártires la regó

El proceso continúa su desarrollo en los versos siguientes, pero el ejemplo me parece suficientemente expresivo de este camino constante de ida y vuelta que establece Calderón entre poesía, Biblia y comentarios, en redes complejas de estructura sumamente rigurosa y nunca gratuita.

4. MACROTEXTOS BÍBLICOS ARGUMENTALES

Otra modalidad, básica, pero de la que me ocuparé muy someramente, debido a la misma claridad del mecanismo, es la de los macrotextos argumentales, esto es, aquellos que proporcionan el esquema argumental completo a un auto.

Aquí entran los autos que se suelen clasificar temáticamente por su relación con el Nuevo o el Antiguo Testamento. Valbuena Prat⁴⁴ los lista y señala las principales fuentes. Argumento basado en el Antiguo Testamento tienen trece autos: *La torre de Babilonia*, *Primero y Segundo Isaac*, *La serpiente de metal*, *La piel de Gedeón*, *Las espigas de Ruth...* etc. Otros diez se inspiran en parábolas y relatos evangélicos: *La siembra del Señor*, *La semilla y la cizaña*, *La viña del Señor*, *El primer refugio del hombre y probática piscina*, *A tu prójimo como a ti...*

La intensidad y extensión de referencias es máxima en estos autos especialmente vertidos hacia sus modelos de la Escritura. Ofrecen campo inagotable para examinar las distintas adaptaciones dramáticas de Calderón.

Para los del Viejo Testamento funciona de manera constante la tipología, de la que podríamos considerar ejemplo arquetípico el auto de *Primero y segundo Isaac*, historia modelo de alegoría bíblica, de cosas dichas por alegoría (San Pablo, *Gálatas*, 4, 24).

En todos los casos el episodio o parábola nuclear que conforma el argumento se enriquece con nuevos intertextos que a menudo integran ambos Testamentos: VS, por ejemplo, arranca de la parábola de los viñadores infieles (*Mateo*, 21, 33-34 y otros pasajes sinópticos), pero involucra otras parábolas (la del sembrador de *Lucas*, 8, 5 y ss.) y textos veterotestamentarios como el canto de la viña de Isaías (5, 1 y ss.), la viña del salmo 80, la viña de Sodoma (*Deuteronomio*, 32, 32-33), etc.

Vea el curioso, en fin, el auto CI, donde se dramatiza la conversión del etíope ministro de Candaces por instrucción de Felipe, lo que se narra en *Hechos*, 8, 27, por medio de la explicación del sentido profundo de otro texto, éste del Antiguo Testamento, el relativo al cordero que va al sacrificio del cap. 53 de *Isaías*.

⁴⁴ "Los autos sacramentales de Calderón", *Revue Hispanique*, 61, 1924, 1-302; ver pp. 49-50. Por brevedad no recojo ahora los textos bíblicos pertinentes que Valbuena señala en su estudio. El título de la mayoría de estas piezas indican con claridad sus fuentes principales.

5. BIBLIA Y MITIFICACIÓN POLÍTICA DE LOS AUSTRIAS

La utilización de la Biblia en los autos tiene otras modulaciones peculiares, y traspasa el ámbito religioso para entrar también en terrenos que podemos llamar de aplicación política en el contexto coetáneo del poeta.

El objetivo básico en este sentido es la mitificación de la casa de Austria, dinastía reinante en España, y en ese proceso es crucial la autoridad de un texto bíblico de *Habacuc*, 3, 3 “Deus ab Austro veniet”, alusión mesiánica⁴⁵ al juez de las naciones salvador del pueblo de Dios, que se aplica en una de sus vertientes a la casa de Austria. El Rey salvador viene del Austro en NP, v. 205, del Austro llegan los socorros (SG, 333-34), del Austro se espera el rey libertador en IG (vv. 120 y ss., con mención explícita de Habacuc), etc.⁴⁶ El juego intertextual va más allá, estableciendo nuevas correspondencias con otros pasajes de la Escritura⁴⁷ que sitúan al diablo y al mal en el norte, lado del Aquilón,⁴⁸ opuesto al Austro (sur), particularmente *Daniel*, 11, 8-15 e *Isaiás*, 14, 11-14. De esta manera el rey del Austro (Dios, y cuando funciona el plano de la alusión histórico-política, el rey de la casa de Austria, caracterizada por su defensa de la fe católica) se opone a las potencias del Norte (HP, v. 273), territorios en los que se extienden las corrientes protestantes, con frecuentes conflictos y guerras de religión en la época.

Uno de los autos claves en este terreno es SB. El argumento presenta los preparativos de la fiesta del Corpus en las montañas de Austria, cuyas poblaciones, a imitación de sus reyes, siempre se mostraron muy afectas al Sacramento (vv. 31 y ss.). Esta función del monarca como modelo de comportamiento de los vasallos se remonta a un texto bíblico (lo que le confiere una innegable autoridad y legitimación), del *Eclesiástico*, 10, 2-3,⁴⁹ recordado en numerosos tratados de la

⁴⁵ San Ireneo de Lyon escribe: “Et quoniam ex esa parte quae est secundum Africum hereditatis Iudae veniet Filius Dei, qui est Deus, et quoniam ex Bethlehem, ubi natus est Dominus, in omnem terram immittet laudationem eius, sic ait Ambacum propheta: Deus ab Africo [...] manifeste significan quoniam Deus et quoniam in Bethlehem adventus eius et ex monte Effrem qui est secundum Africum hereditatis” (*Adversus haereses*, III, 20, 4).

⁴⁶ Ver E. Rull, “Hacia la delimitación de una teoría político-teológica en el teatro de Calderón”, *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, II, pp. 759-67, y “Función teológico política de la loa”, *Notas y estudios filológicos* (Pamplona, UNED), 2, 1985, pp. 33-46, y en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo* (ed. de I. Arellano, K. Spang y M. C. Pinillos), Kassel, Reichenberger, 1994, 25-35.

⁴⁷ *Daniel*, 11, 8: “ipse praevaleret adversus regem aquilonis”; 11, 11: “Et provocatus rex austri egredietur et pugnabit adversus regem aquilonis”; 11, 15: “Et veniet rex aquilonis et comportabit aggerem”. Lucifer piensa colocar su trono en el lado del aquilón: ver *Isaiás*, 14, 11-14: “super astra Dei exaltabo solum meum, / sedebit in monte testamenti, / in lateribus Aquilonis”.

⁴⁸ El rey del aquilón representa al demonio y del aquilón viene todo el mal: NM, 1444: “al impulso violento / del aquilón de quien el mal proviene”; PCM, 374: “¿Cuándo del aquilón el mal no vino?”; IS, 57: “Herejía.— Sobre el aquilón he puesto / mis sillan”.

⁴⁹ “Secundum iudicem populi, sic est ministri eius, et qualis rector est civitatis, tales et inhabitantis in ea. Rex insipiens perdet populum suum, et civitates inhabitantur per sensum potentium”.

época, como el de Solórzano Pereira, *Emblemata regiopolitica* (emblema XXIX “Sceptrorum imitatio potentissima”) o Saavedra Fajardo (*Idea de un príncipe político cristiano*, emblema 13, “Censurae patent”).

Enseguida (v. 35) se inserta la referencia ‘austral’ (para el Demonio la casa de Austria es su austral enemigo), con nueva alusión a Habacuc.

Otro caso de interés excepcional que merecería más largos comentarios es el auto NP, cuyo argumento se basa en las fiestas por la inauguración de mejoras en el Palacio del Buen Retiro. Los personajes protagonistas y sucesos representados pertenecen a la actualidad: Felipe IV (identificado en el plano alegórico con Cristo), la Reina Isabel (la Iglesia, Ley de Gracia o figura de la Inmaculada) y el Conde Duque de Olivares (Hombre en su lectura alegórica):

el esposo y la esposa
no hay duda quién puedan ser,
pues que son Cristo y la Iglesia,
y son la Reina y el Rey

Como señala Paterson en su edición crítica,⁵⁰ en torno a la figura de Cristo rey se teje una red de correspondencias bíblicas (textos de David, alusión a Abel y al juicio final, al jinete con la túnica ensangrentada del *Apocalipsis...*), y se concibe el programa de los festejos como un programa espiritual en el que se muestra el progreso desde el Antiguo Testamento a la Ley de la Gracia por medio de las referencias bíblicas con sus exégesis, las cuales confirman la continuidad esencial de esta historia de la Salvación. El Nuevo Palacio del Retiro se presenta como la Jerusalén Celestial del *Apocalipsis*, que a su vez reescribe el Templo descrito por Ezequiel:

el palacio que vio Juan
en su Apocalipsis es,
porque esta es la hermosa y rica
triumfante Jerusalén

(vv. 189-91)

El palacio se describe en varios lugares del auto (vv. 19 y ss., 185 y ss.) con minuciosos detalles extraídos de *Ezequiel*, 48, 30-35 y *Apocalipsis*, 21, 12-13, a los que se suman otras numerosas referencias a edificios o imágenes relacionadas con estos sentidos (Tabernáculo, v. 413; restauración del Arca al Templo de Salomón, vv. 695 y ss., Arca de Noé, vv. 682-94, etc.). Pero sobre todo, de los dos intertextos fundamentales depende la identificación del palacio real como templo místico.

A su vez la lectura calderoniana de los pasajes bíblicos está definida por dos comentaristas especializados: el primero es Juan Bautista de Villalpando y su *De*

⁵⁰ En la serie de Autos completos, cit. Sigo a Paterson en estas líneas y cito por su texto.

Postrema Ezechielis Prophetæ Visione, libro cuya visión del Templo de Salomón, hecha a base del texto de Ezequiel, fue “recreada” en la arquitectura de El Escorial. El segundo es Luis del Alcázar, autor del magno comentario sobre el libro del *Apocalipsis Vestigatio Arcani Sensu in Apocalypsi...*

En las palabras introductorias a *La última visión de Ezequiel*, Villalpando explica que el Templo referido por Ezequiel no apunta sólo a “un templo terrestre sino a la encarnación de Cristo y al edificio místico de su iglesia” (“Quæ sane omnia non ad terreni Templi aedificationem esse referenda, sed ad Christi Domini assumptam ad Verbo humanitatem, eiusque Ecclesiae mysticum aedificium”).

La equiparación del Templo figurado por Villalpando con el tropo maestro del auto es muy notable, como señala Paterson. Como en el modelo del jesuita cordobés, algunos aspectos arquitectónicos del Nuevo Palacio, tal como se expresan en el auto, corresponden al mundo elemental: en los vv. 261 a 286 se traza el parangón entre el aviario, la jaula de fieras y estanque y los elementos aire, tierra y agua. En el palacio está figurado también el mundo celestial, porque en él el cuarto planeta Sol, Felipe, está “atento a su imperio” (vv. 211-212). También encierra el mundo supracelestial, porque en él está la Nueva Jerusalén, cuya luz verdadera es Cristo. Al final, en la última variación sobre el tropo Palacio/Templo, El Retiro se convierte en la forma eucarística, y como tal encierra el microcosmos, el hombre perfecto en la persona de Dios encarnado, etc.

En otros autos como SE, TM, volveremos a encontrar a los Reyes como figuras alegóricas de Cristo y la Iglesia, reforzándose así la identificación de la estirpe reinante con la defensa de la Fe, en un mecanismo de síntesis de mundos e intereses de muy complejas perspectivas.

6. LA SÍNTESIS CULTURAL DE LA BIBLIA Y LA CULTURA ANTIGUA: LA MITOLOGÍA

Esa poderosa y compleja síntesis se manifiesta de modo excepcional en la integración de un elemento tan nuclear de la cultura pagana como la mitología clásica en los autos sacramentales.

La presencia de la mitología en la literatura del Siglo de Oro es abrumadora, y se somete a los más variados tratamientos, de la parodia a las vueltas a lo divino, como sucede en el auto. La aplicación de los métodos de exégesis bíblica a la mitología (véase la *Filosofía secreta* de Juan Pérez de Moya, por ejemplo, donde se aplican los sentidos literal, alegórico, anagógico, tropológico y físico) facilita la continuidad cultural a la hora de verter en el argumento mitológico el asunto sacramental.

Por lo demás Calderón acoge en los autos la interpretación, habitual en la época (presente en el *Teatro de los dioses de la Gentilidad* del P. Baltasar de Vitoria) de que las leyendas mitológicas reflejan perdidos y semiolvidados restos de la revelación verdadera.⁵¹ De ahí que puedan volver a iluminarse estos sentidos con una lectura apropiada, sacando de la cáscara pagana el fruto de la verdad

⁵¹ Ver el libro de Kurtz, *The Play of Allegory*, cap. 2 “Myth and Truth”.

cristiana. El caso de la égloga IV de Virgilio, aludida por la Sibila Cumana en SP (782) por ejemplo, expresa bien este tipo de interpretación a lo cristiano, al entender el varón generoso anunciado en la égloga como figura de Cristo, lo que era interpretación corriente.⁵²

En SP asistimos a un certamen en que disputan Judaísmo, Gentilidad, Sibilas, Padres y Doctores de la Iglesia (San Agustín, San Jerónimo, San Ambrosio, Santo Tomás...). Cada episodio y personaje de la cultura pagana o la mitología es reinterpretado o comparado a un análogo superador de la Ley Escrita del Judaísmo o de la verdad cristiana (por ejemplo, pp. 778-79): al libro de las *Metamorfosis* se enfrenta el Génesis para el relato de la creación, Faetonte es imagen de Lucifer, Deucalión de Noé, el vellocino de oro conquistado por Jasón queda superado por el vellón de Gedeón que prefigura la Encarnación del Verbo, etc. La serie de correspondencias establece un puente sólido entre ambos mundos.

Calderón escribe una decena de autos mitológicos: en DJ se exalta la Eucaristía como rescate de la humanidad (Medea) por Cristo (Jasón) aplicando alegóricamente la conquista del Vellocino de Oro. Por su parte, *Los encantos de la Culpa* celebra la Eucaristía como rescate y alimento del Hombre (Ulises), logrados por la Penitencia (el Iris), según la alegoría de la peregrinación de Ulises. *El divino Orfeo*, sobre todo en su segunda versión, es uno de los más perfectos y ricos en correspondencias simbólicas entre Orfeo-Cristo, la lira-la Cruz, etc. según complejas elaboraciones exegéticas de los Padres.

No es extraño que buena parte de las metáforas, imágenes y motivos de estos autos como DJ –desde la misma nave y vellocino– estén determinados o delimitados por la tradición litúrgica o bíblica: las palabras divinas como truenos (v. 43, fundamento metafórico en un pasaje de Isaías), los argonautas como pescadores (v. 71), las alusiones a los distintos vellocinos en los vv. 205 y ss. (basadas en textos de los *Salmos*, *Libro de los Jueces*, *Génesis*), a la nave del mercader de los *Proverbios*, etc. funcionan como claves de lectura, cifras para comprender el código mitológico en su sentido alegórico. Es evidente el significado de un Jasón que dice a sus marineros “Pequeña fe es la vuestra” (v. 509) evocando el “modicae fidei” de *Mateo*, 8, 26 (*Lucas*, 8, 22-25, *Marcos*, 4, 35-40), etc.

7. CONCLUSIONES

En conclusión, la Biblia, exactamente en la versión de la Vulgata,⁵³ pero a menudo filtrada por el uso litúrgico y los comentarios de los Padres o del biblismo contemporáneo, constituye un elemento esencial para los autos de Calderón,

⁵² Eusebio tradujo al griego la cuarta égloga y el emperador Constantino la recitó en su sermón de Viernes Santo en el Concilio de Nicea de manera que el muchacho aparecía como el Hijo de Dios. Ver H. Flasche, “Elementos teológicos constitutivos en el auto sacramental *El sacro Parnaso*”, *Calderón. Actas del Congreso Internacional*, de L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, 37-49 (espec. 44).

⁵³ Ver las referencias a la autoridad de la Vulgata que se desplazan en NP, vv. 250 y ss. Las traducciones, paráfrasis o elaboraciones calderonianas remiten siempre al texto de San Jerónimo. Ver el trabajo de M. C. Pinillos incluido en este volumen.

explotado con un dominio excepcional de los textos de la Escritura y de sus glosas. Traducidos, parafraseados, y adaptados de múltiples maneras, los textos bíblicos previamente seleccionados se someten generalmente a una amplificación poética, dramática y escénica según los imperativos artísticos pertinentes.

En una estimación, muy provisional, deducida aproximativamente de las anotaciones a la serie de autos completos de la Universidad de Navarra-Edition Reichenberger se pueden considerar como libros especialmente privilegiados por el uso de Calderón:

a) Los Evangelios: en DJ sobre 30 motivos aludidos, 15 son de los Evangelios; de 125 en AR, 31; de 200 en HP, 47; 26 sobre 100 en NM... Su importancia predominante no necesita justificación.

b) Textos de San Pablo, muy numerosos: en AR 24 motivos sobre 125 referencias bíblicas anotadas; 24 sobre 200 en HP; 22 sobre 100 en NM; 27 sobre 100 en PS... Sin duda esta elevada presencia obedece a la importancia del tema eucarístico, central en los autos y en los escritos paulinos.

c) *Génesis*: en menor cantidad pero con gran constancia de aparición, prácticamente en todos los autos: 7 sobre 100 en NM; 12 sobre 150 en IG; 10 sobre 166 en CI; 23 sobre 100 en PS. Corresponde a la importancia del tema de la creación y caída original en el diseño de los autos, como he comentado más arriba.

d) *Apocalipsis*: caso semejante al *Génesis*: 10 sobre 100 en NM; 8 sobre 150 en IG; 14 sobre 125 en AR...

e) *Salmos* (referencias a las que hay que añadir los libros sapienciales, muy presentes también): 14 sobre 125 en AR; 10 sobre 200 en HP; 14 sobre 150 en IG; 15 sobre 166 en CI...

f) Hay, además, casos particulares que explican el predominio de determinado texto bíblico en un auto, como *Isaías* y *Hechos* en CI, o *Ezequiel* y *Apocalipsis* en NP, o las parábolas en los autos que las tienen por argumento...

En resumen, Calderón se perfila, a mi juicio, como el poeta que de manera más compleja y eficaz, con mayor extensión, profundidad y variedad, acude a las Sagradas Escrituras como fuente de inspiración artística y depósito de materiales expresivos para el fascinante corpus de sus autos sacramentales.

* * *

ABREVIATURAS DE LOS AUTOS CITADOS DE CALDERÓN

AM	<i>El año santo en Madrid.</i>
AP	<i>Andrómeda y Perseo.</i>
AR	<i>El año santo de Roma.</i>
CB	<i>La cena del rey Baltasar.</i>
CE	<i>La cura y la enfermedad.</i>
CI	<i>El cordero de Isaías.</i>
DI	<i>El diablo mudo.</i>

DJ	<i>El divino Jasón.</i>
DOP	<i>El Divino Orfeo (primera versión).</i>
DOS	<i>El Divino Orfeo (segunda versión).</i>
DP	<i>El verdadero Dios Pan.</i>
EC	<i>Los encantos de la culpa.</i>
ER	<i>Las espigas de Ruth.</i>
GT	<i>El gran teatro del mundo.</i>
HP	<i>El nuevo hospicio de pobres.</i>
HV	<i>La hidalga del valle.</i>
IG	<i>El indulto general.</i>
IM	<i>No hay instante sin milagro.</i>
IN	<i>La inmunidad del sagrado.</i>
IS	<i>La Iglesia sitiada.</i>
JF	<i>El jardín de Falerina.</i>
LA	<i>El lirio y la azucena.</i>
LC	<i>La lepra de Constantino.</i>
LE	<i>Llamados y escogidos.</i>
LM	<i>El laberinto del mundo.</i>
MC	<i>A María el corazón.</i>
MF	<i>El árbol del mejor fruto.</i>
MM	<i>Los misterios de la misa.</i>
MR	<i>Mística y real Babilonia.</i>
MT	<i>El maestrazgo del toisón.</i>
NH	<i>No hay más Fortuna que Dios.</i>
NM	<i>La nave del mercader.</i>
NP	<i>El nuevo palacio del Retiro.</i>
OM	<i>Las órdenes militares.</i>
PCM	<i>Psiquis y Cupido (Madrid).</i>
PCT	<i>Psiquis y Cupido (Toledo).</i>
PD	<i>El pintor de su deshonra.</i>
PF	<i>La protestación de la Fe.</i>
PG	<i>La piel de Gedeón.</i>
PM	<i>El pleito matrimonial del cuerpo y el alma.</i>
PR	<i>Primer refugio del hombre y probática piscina.</i>
PS	<i>Primero y segundo Isaac.</i>
QH	<i>¿Quién hallará mujer fuerte?</i>
RD	<i>La redención de cautivos.</i>
RE	<i>A Dios por razón de estado.</i>
SB	<i>Segundo blasón del Austria.</i>
SC	<i>La semilla y la cizaña.</i>
SE	<i>La Segunda esposa y triunfar muriendo.</i>
SG	<i>El socorro general.</i>
SH	<i>Sueños hay que verdad son.</i>
SM	<i>La serpiente de metal.</i>

SP	<i>El sacro Parnaso.</i>
SRP	<i>El santo rey don Fernando</i> (primera parte).
SRS	<i>El santo rey don Fernando</i> (segunda parte).
SS	<i>La siembra del Señor.</i>
TB	<i>La torre de Babilonia.</i>
TE	<i>El tesoro escondido.</i>
TM	<i>Triunfar muriendo.</i>
TPS	<i>Tu prójimo como a ti.</i>
VC	<i>El viático cordero.</i>
VG	<i>La vacante general.</i>
VI	<i>La viña del Señor.</i>
VSS	<i>La vida es sueño.</i>
VT	<i>El veneno y la triaca.</i>
VZ	<i>El valle de la Zarzuela.</i>

Las referencias son a las páginas en la edición de Á. Valbuena Prat, *Obras completas. Autos*, Madrid, Aguilar, 1987.

Cuando se cita por número de verso las ediciones corresponden a la serie completa de autos de la Universidad de Navarra-Edition Reichenberger (Kassel-Pamplona), según la lista siguiente:

- *Andrómeda y Perseo*, ed. J. M. Ruano de la Haza, 1995.
- *El año santo de Roma*, ed. I. Arellano y Á. Cilveti, 1995.
- *El cordero de Isaías*, de. M. C. Pinillos, 1996.
- *El divino Jasón*, ed. I. Arellano y Á. Cilveti, 1992.
- *El indulto general*, de. I. Arellano y J. M. Escudero, 1996.
- *La nave del mercader*, de. I. Arellano et al., 1996.
- *El nuevo hospicio de pobres*, ed. I. Arellano y Á. Cilveti, 1995.
- *No hay instante sin milagro*, ed. I. Arellano, I. Adeva y R. Zafra, 1995.
- *El nuevo hospicio de pobres*, ed. I. Arellano, 1995.
- *Primero y segundo Isaac*, ed. Á. Cilveti y R. Arias, 1997.
- *Segunda esposa y Triunfar muriendo*, ed. V. García Ruiz, 1992.
- *Triunfar muriendo*, ed. facsímil, 1996.
- *La viña del Señor*, ed. I. Arellano et al., 1996.

