

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA  
TOMO XC · CUADERNO CCCII  
JULIO-DICIEMBRE DE 2010

¿ES *EL GRAN DUQUE DE GANDÍA* (AUTO)  
DE CALDERÓN?

IGNACIO ARELLANO



REAL ACADEMIA ESPAÑOLA  
Felipe IV, 4  
28014 Madrid

# BOLETÍN

DE LA

## REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

TOMO XC • CUADERNO CCCII • JULIO-DICIEMBRE DE 2010

### ¿ES *EL GRAN DUQUE DE GANDÍA* (AUTO) DE CALDERÓN?<sup>1</sup>

EL AUTO GD Y LAS ATRIBUCIONES DEL MS. 14773

**E**L auto *El gran duque de Gandía* (GD) se conserva en un volumen manuscrito de autos, el 14773 de la Biblioteca Nacional de España, en el que ocupa los fols. 39r-69r.

De todos los incluidos en ese conjunto se atribuyen a Calderón seis: *Eco y Narciso*, *La Iglesia sitiada*, *La escuela divina*, *La universal redención*, *El segundo David* y *El consumo del vellón*. En el caso de cuatro de ellos (*La Iglesia sitiada*, *La escuela divina*, *La universal redención*, *El segundo David*), una mano incógnita ha indicado «No son de este autor».

Ciertamente las atribuciones calderonianas de este volumen son sumamente dudosas o directamente falsas. En los tomos correspondientes de dos de esos autos en la serie crítica completa de Edition Reichenberger<sup>2</sup>, las editoras respectivas examinan los problemas de autoría con argumentos que podrían servir en algún caso para orientar la de GD. Beata Baczyńska<sup>3</sup>, aunque recoge los argumentos en contra, cree que *La Iglesia sitiada* podría ser un auto calderoniano, mientras

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca el proyecto de autos sacramentales financiado por la Subdirección General de Proyectos de Investigación (FFI2008-02319/FILO) cofinanciado por el FEDER. Cuenta también con el patrocinio de TC-12, en el marco del Programa Consolider-Ingenio 2010, CSD2009-00033, del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica.

<sup>2</sup> Autos completos de Calderón, dirigidos por Ignacio Arellano y publicados por Edition Reichenberger y la Universidad de Navarra.

<sup>3</sup> Beata Baczyńska, Introducción a *La Iglesia sitiada*, ed. Beata Baczyńska, Kassel/Pamplona, Reichenberger/Universidad de Navarra, 2009, págs. 9-11 y 23-28.

que Mónica Roig se muestra más escéptica respecto de *La universal redención*<sup>4</sup>. Parker consideraba apócrifos a estos dos autos del ms. 14773, además, de GD<sup>5</sup>.

No me extenderé sobre los problemas de autoría que suscitan las atribuciones generales de este ms. de la Biblioteca Nacional; apuntaré solo que muestra una sospechosa tendencia a las asignaciones calderonianas, lo que hace quizá más significativo el hecho de que GD figure sin autor en dicho manuscrito.

#### ESTADO DE LA CUESTIÓN SOBRE LA AUTORÍA CALDERONIANA DE GD

Jenaro Alenda<sup>6</sup> no lo creyó de Calderón, sino de un imitador que toma escenas calderonianas «al pie de la letra», un dramaturgo que, apresuradamente y en circunstancias poco definidas, «lo hilvanase» a toda prisa, «pidiendo acaso a Calderón permiso para entrar a saco en su repertorio, bien que en aquellos tiempos tampoco se consideraba indispensable licencia para plagiar a nadie». Este sumario juicio de Alenda no es del todo exacto. Hay en GD escenas muy semejantes y sin duda inspiradas en otras calderonianas de *El veneno y la triaca* y *No hay más fortuna que Dios*, pero no se copian al pie de la letra, sino con bastantes variaciones. Más que un aprovechamiento de pasajes «al pie de la letra», cosa habitual en Calderón, que reutiliza a menudo textos de un auto para otro, parecería una reescritura ajena, a partir de materiales calderonianos, una especie de refundición. El resto de las suposiciones de Alenda (pedir permiso a Calderón, etc.) me parecen poco verosímiles. Es Valbuena Prat<sup>7</sup> quien se inclina decididamente por Calderón como autor de GD, señalando coincidencias con *El veneno y la triaca* y *No hay más fortuna que Dios*: «lo consideramos de Calderón, pues su estilo lo acredita», «contextura, estilo, acción y detalles son absoluta y plenamente calderonianos». Los razonamientos de Valbuena no van más allá de estas caracterizaciones generales. Tampoco es muy preciso en la cuestión de la fecha: lo supone de 1639, sugiriendo —sin mayor

<sup>4</sup> Mónica Roig, Introducción a *La universal redención*, ed. Mónica Roig, Kassel/Pamplona, Reichenberger /Universidad de Navarra, 2009, págs. 7-15.

<sup>5</sup> Para datos sobre varios de estos autos y sus atribuciones ver Kurt y Roswitha Reichenberger, *Manual bibliográfico calderoniano*, II, 2, Kassel, Reichenberger, 2003, págs. 1105-1117.

<sup>6</sup> Jenaro Alenda, «Catálogo de autos sacramentales, historiales y alegóricos», *Boletín de la Real Academia Española*, 3, 1916, pp. 226-239, 366-391, 576-590, 669-684; 4, 1917, pág. 224-241, 350-376, 494-516, 643-663; 5, 1918, 97-112, 214-222, 365-383, 492-505, 668-678; 6, 1919, 441-454; 755-773; 7, 1920, 496-512, 663-674; 8, 1921, 94-108, 264-278; 9, 1922, 271-284, 387-403, 488-499, 666-682; 10, 1923, págs. 224-239. Cit. por Ángel Valbuena Prat, Introducción a *El gran duque de Gandía*, en Pedro Calderón, *Obras completas. Autos sacramentales*, ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1987, pág. 95.

<sup>7</sup> Prólogo a su edición en *Autos* (Ángel Valbuena Prat, *op. cit.*, págs. 95-97). Este prólogo de Valbuena está muy poco elaborado. Incluye un extraño resumen telegráfico del argumento y un «Cuadro de la ordenación escenográfica de las figuras» completamente incomprensible (como si las figuras estuvieran colocadas en el escenario como elementos escénicos fijos). Ver también su nota en pág. 110, de la que saco alguna frase que copio arriba.

motivo— que pudo escribirse en el centenario de la muerte de la emperatriz Isabel, pero si —como el mismo Valbuena indica— imita pasajes de *El veneno y la triaca* (de 1634) y de *No hay más fortuna que Dios* (de 1652-1653), no podría ser anterior a la fecha de este último<sup>8</sup>.

En la edición más reciente que conozco, Enrique Rull escribe en 1996<sup>9</sup>, dejando la cuestión en duda:

*El Gran Duque de Gandía* es un auto atribuido a Calderón exclusivamente por Valbuena Prat. No aceptado por Parker ni refrendado como auténtico por el resto de la crítica. Sea o no sea de Calderón, está escrito en su estilo, con la fuerza, firmeza y pensamiento ascético sobre la vida y la muerte, muy en la línea de su propio testamento. El tema de San Francisco de Borja, Gran Duque de Gandía, es muy conocido. En el auto hay escenas extraordinarias, versificación a menudo espléndida (las décimas de la visión del esqueleto), y si no fuera de Calderón es incuestionable que merecería serlo. El autor al final admite que tuvo que realizarlo en dos días, lo que justificaría alguna endeblez en la elaboración temática, la planificación y algunos detalles de la versificación, que pueden indicar una falta de revisión, a la que Calderón acostumbraba. Aunque la autoría sea dudosa, el hecho de que la atribución de la comedia *El Gran Duque de Gandía* sea considerada últimamente como apócrifa, no añade ni quita esa duda sobre el auto. En cualquier caso es una obra que no merece permanecer en el olvido.

La única razón, por tanto, que ha esgrimido la crítica para colocar a GD en la nómina de autos calderonianos sería el «estilo».

#### EL ESTILO CALDERONIANO DE GD. ALGUNOS RASGOS

Valbuena y Rull parecen referirse sobre todo a lo que se pueden considerar elementos «externos» del estilo: imágenes, técnica del paralelismo, uso de exclamaciones en episodios patéticos, etc... Una revisión de GD podría proporcionar, en efecto, algunos ejemplos relevantes del «estilo calderoniano», principalmente<sup>10</sup>:

<sup>8</sup> Si se acepta además la imitación señalada en mi edición crítica del auto GD (en prensa) de *La estatua de Prometeo* de Calderón (1670-1674?) habría que atrasar bastante la fecha propuesta por Valbuena. Menos relevante a estos efectos es otra coincidencia que señalo de *La cena del rey Baltasar*, auto calderoniano de 1634.

<sup>9</sup> Enrique Rull, Introducción a *Autos sacramentales de Calderón*, I, Madrid, Biblioteca Castro, 1996, pág. xxvii.

<sup>10</sup> He repasado estos rasgos de estilo a los que aluden Valbuena y Rull, aunque en sus comentarios no se especifican concretamente. Además de los que ejemplifico habría muchos más elementos cercanos al «estilo calderoniano» en GD. En las notas que he puesto a pie de página de mi edición en prensa (por la que siempre citaré los textos de GD), se advertirá que buena parte de las expresiones y motivos de GD se pueden ilustrar con pasajes paralelos de Calderón, lo que podría hacer pensar erróneamente en una amplia serie de coincidencias de valor significativo. Los paralelos no apoyan, por supuesto, la autoría calderoniana: solo demuestran que en los autos de Calderón «está todo» lo que cabe hallar en cualquier auto aurisecular.

1) Una serie de imágenes y metáforas típicas, que se documentan en comedias y autos calderonianos: valgan los ejemplos de «rayo sin resplandor, ave sin pluma» (v. 8) para el caballo de la Vanidad, que recuerda pasajes como el comienzo de *La vida es sueño* (vv. 3-4), donde el caballo de Rosaura es «rayo sin llama, / pájaro sin matiz»; o las imágenes del Etna y el Volcán para la pasión violenta (GD, v. 166: «los ojos Volcanes y Etnas»), menciones reiteradas constantemente en Calderón<sup>11</sup>; o la de *comunero* para el demonio (v. 63: «comunero de los cielos»), otra imagen favorita de Calderón, en cuyos autos se repite diez veces, según las *Concordancias* de Flasche y Hofmann<sup>12</sup>.

2) Técnica del paralelismo y exclamación patética, que no hace falta documentar en Calderón, donde se halla a cada paso. En GD ver por ejemplo los pasajes de los vv. 160-164, 251-254, 321-325, 359-363, 378-382, 405 y sigs., 745 y sigs., 1168 y sigs. etc. Solo doy el ejemplo de vv. 744-756:

¿Por qué aquí la ciencia mía  
se turba cuando lo veo,  
se eleva cuando lo miro,  
se pasma cuando lo admiro,  
se ciega cuando lo creo?  
Porque es su gloria (¡qué furia!)  
salud del hombre (¡oh, qué horror!),  
vida eterna (¡oh, qué rigor!),  
que en este pan (¡oh, qué furia!)  
el mismo Dios disfrazado  
se ha de dar, en que se advierte  
que un bocado fue la muerte  
y la vida otro bocado.

3) Apelación a conjuntos como los cuatro elementos<sup>13</sup> y los Cuatro Tiempos. Los cuatro elementos se evocan en vv. 335 y sigs. y los cuatro Tiempos son personajes del auto GD:

<sup>11</sup> Comp. las citas recogidas en Ignacio Arellano, *Diccionario de los autos de Calderón*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2000, de *La primer flor del Carmelo*, «cada suspiro un Volcán, / y cada bostezo un Etna»; *La hidalga del valle*: «un Volcán, un Etna vivo / soy»; *El viático cordero*: «—Hecho un Etna. —Un Volcán hecha»; *El diablo mudo* (primera versión): «que es cada aliento un Volcán, / que es cada suspiro un Etna»; *La serpiente de metal*: «—Todas las iras del Etna, / —Del Volcán todas las furias».

<sup>12</sup> Ver Hans Flasche y Gerd Hofmann, *Konkordanz zu Calderón. Concordancia aplicada a las obras de Calderón con auxilio de una computadora electrónica*, Hildesheim/New York, Georg Olms Verlag, 1980.

<sup>13</sup> Para los cuatro elementos en Calderón ver E. M. Wilson, «The four elements in the Imagery of Calderón», *Modern Language Review*, 31, 1936, págs. 34-47 y Hans Flasche, «Más detalles sobre el papel de los cuatro elementos en la obra de Calderón. Análisis de las fuentes y del lenguaje del dramaturgo», *Letras de Deusto*, 11, 22, 1981, págs. 5-14. Para los conjuntos en la estructura del lenguaje calderoniano ver Dámaso Alonso, «La correlación en la estructura del teatro calderoniano», en Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1951, págs. 115-186.

Cuatro elementos nos dio:  
 viento, fuego, tierra y agua;  
 el fuego, que nos alumbra;  
 el viento, que nos regala;  
 la tierra, que nos sustenta  
 y los ríos que nos bañan.  
 Uno nos da luz hermosa  
 desde la noche hasta el alba;  
 otro en céfiros suaves  
 respira alientos de ámbar;  
 la tierra nos rinde cortes  
 para las hermosas galas  
 y el agua en fuentes y arroyos  
 nuestra hermosura retrata.  
 Los cuatro tiempos del año  
 nuestros vasallos se llaman,  
 pues para nuestro servicio  
 se desvelan y trabajan. (vv. 335-352)

4) Técnica de las etimologías. Solo aparece en un pasaje del auto que estoy considerando, con un desarrollo mucho más elemental que en Calderón, en el que seguramente se inspira el autor de GD: el Hombre es mayordomo de la reina, y eso permite identificarlo con el duque de Gandía, porque los dos son 'duques':

Emperatriz soberana  
 es la gran Naturaleza,  
 el Hombre su mayordomo  
 mayor, pues gasta y dispensa  
 sus tesoros (que sea grande  
 su maravilla lo muestra,  
 pues es obra de Dios grande,  
 «dux», que en la latina lengua  
 dice capitán o guía  
 y él lo es de la suprema  
 Naturaleza, y así  
 que es duque claro se prueba); (vv. 171-182)

Las etimologías o interpretaciones onomásticas calderonianas son, en efecto, uno de los recursos más frecuentes y de más eficacia para conectar el plano histórico con el alegórico en los autos de Calderón: así, por ejemplo, en *La segunda esposa*, Mariana de Austria se identifica con la Fe y la Gracia a través de la interpretación etimológica:

su madre siendo María,  
 que exaltada es ya feliz  
 le fue pues emperatriz  
 la vio en rosicler del día,  
 en la imperial monarquía  
 donde engendró soberana  
 a la Fe con nombre de Ana  
 que es Gracia, luego la esposa  
 será exaltada y graciosa  
 siendo como es María Ana. (vv. 169-178)<sup>14</sup>

Parecidos juegos sustentan en *El indulto general* la conexión de los planos historial y alegórico, con etimologías y dilogías alusivas, y lo mismo sucede en otros muchos autos de Calderón<sup>15</sup>. Que esas etimologías no tengan fundamento lingüístico no es obstáculo para su funcionamiento poético, rigurosamente establecido por Calderón. En el caso de GD no está tan claro como el texto asegura que la calificación de *dux* convenga al Hombre en su relación con Naturaleza, de la cual es mayordomo, pero lo característico es la precariedad de la técnica, que se agota en el pasaje citado: no existiendo en GD una correspondencia rigurosa entre el plano historial y el alegórico —como se verá enseguida—, carece de función un mecanismo destinado precisamente a expresar y establecer esa correspondencia.

5) Coincidencias precisas con otras obras de Calderón: principalmente con *El veneno y la triaca* y *No hay más fortuna que Dios*, de donde se toman pasajes señalados por Valbuena, a las que se pueden sumar otros lugares que parecen directamente inspirados en *La cena del rey Baltasar* y *La estatua de Prometeo*. En total habría imitaciones de al menos cuatro obras de Calderón. No voy a copiar todos los pasajes implicados que comento en mi edición, limitándome a unos ejemplos parciales suficientemente significativos. En *El veneno y la triaca* (vv. 700 y sigs.)<sup>16</sup> se inspiran los v. 686 y sigs. de GD. En el auto de Calderón:

<sup>14</sup> Cito por Pedro Calderón, *La segunda esposa y Triunfar muriendo*, ed. Víctor García Ruiz, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1993.

<sup>15</sup> Ver Ignacio Arellano, *Estructuras dramáticas y alegóricas de Calderón*, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2001, págs. 125-127. Para las etimologías en Calderón ver Manfred Engelbert, «Etimologías calderonianas», en *Hacia Calderón, I*, ed. Hans Flasche, Berlin, W. de Gruyter, 1970, págs. 113-122.; Hans Flasche, «Calderón y la cultura griega», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. de A. Vilanova, vol. II, Barcelona, PPU, 1992, págs. 939-948.

<sup>16</sup> Cito por Pedro Calderón, *El veneno y la triaca*, ed. Juan Manuel Escudero, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2000.

*Sale el Invierno con un vidrio de agua en una salva*

MUERTE ¿Quién es aqueste?  
LUCERO El Invierno.

MUERTE ¿Y qué lleva?  
LUCERO En una salva  
la sirve la copa.

MUERTE Fragua  
en ella el hechizo eterno,  
que ha de poblar el Averno,  
reino nuestro.

LUCERO No podré  
mezclarle en agua.

MUERTE ¿Por qué?

LUCERO Antes agua clara y pura  
quitar las fuerzas procura  
al veneno que yo dé.

MUERTE No te entiendo.

LUCERO Es un abismo  
que yo tampoco lo entiendo,  
porque ha de ser estupendo  
sacramento el del Bautismo,  
que ha de asombrarme a mí mismo.

*Sale la Primavera con un canastillo de flores*

MUERTE Ya viene la Primavera,  
cuya estación lisonjera  
toda es regalos y amores.

LUCERO Y ¿qué lleva?

MUERTE Hermosas flores.

Ya tu venganza, ¿qué espera?  
En flores disimulado  
el áspid está...

Y en GD:

*Sale el Invierno con un vidrio de agua.*

VANIDAD Pues aquí tenemos uno.

DEMONIO ¿Quién es aqueste?

VANIDAD El Invierno.

DEMONIO ¿Y qué lleva?

VANIDAD Un vidrio de agua.



DEMONIO Propio don suyo.  
 VANIDAD Pues fragua  
 en ella el veneno eterno.  
 DEMONIO No puedo en agua.  
 VANIDAD ¿Por qué?  
 DEMONIO Porque antes el agua pura  
 lavar la mancha procura  
 del veneno que yo dé.  
 VANIDAD No te entiendo.  
 DEMONIO Es un abismo  
 este, que yo no le entiendo,  
 que es sacramento estupendo  
 el del agua del bautismo.

*Sale la Primavera con un azafate de flores.*

VANIDAD Aquí está la Primavera.  
 DEMONIO ¿Qué lleva?  
 VANIDAD En varios colores  
 un azafate de flores.  
 DEMONIO ¡Oh, qué alegre y lisonjera!  
 VANIDAD ¡Ea! A las flores concede  
 el veneno.  
 DEMONIO Áspid soy yo,  
 mas en esas flores no  
 esconderse el áspid puede.

Etc.

En la serie de décimas del Hombre en GD (vv. 1118 y sigs.), muy cargadas de la expresividad del *tempus fugit*, las comparaciones con un árbol verde o un escritorio lleno de riqueza, y las ponderaciones líricas de la grana y nieve de la tez, la blancura y belleza de las manos, la luz de los ojos y la boca en quien el aura bebía néctar, se contraponen a las imágenes de la muerte, lo marchito, la fealdad y la ruina en un pasaje de notable mérito poético en el que hay sin duda ecos de *La cena del rey Baltasar* —fragmento puesto en boca de la Muerte que advierte a los mortales de su condición<sup>17</sup>— en que se inspiran los versos finales de las décimas (con su estructura de preguntas retóricas): compárense los vv. 1120 y sigs. de GD:

<sup>17</sup> Pedro Calderón, *La cena del rey Baltasar*, en *Obras completas. Autos sacramentales*, ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1987, pág. 169.

fue sin ley y sin disculpa  
 el veneno de la culpa,  
 ¿y hay quien beba este veneno?  
 [...]  
 ¿Ves esa frente arrugada?  
 [...]  
 Pues fue lisonja del viento  
 y borrola un soplo airado  
 del aliento del pecado,  
 ¿y hay quien respire a este aliento?  
 [...]  
 semejantes triunfos tray  
 el fuego del vicio, ¿y hay  
 quien se caliente a este fuego?  
 [...]  
 fue luz, pero ya se nombra  
 sombra el esplendor marchito  
 de la sombra del delito,  
 ¿y hay quien descansa a esta sombra?

*Y La cena del rey Baltasar:*

Veneno es dulce que lleno  
 de lisonjas desvanece,  
 aprisiona y entorpece  
 ¿y hay quien beba este veneno?  
 [...]  
 Frenesí es, pues así  
 varias especies atray  
 que goza inciertas, ¿y hay  
 quien ame este frenesí?  
 [...]  
 Letargo es a quien le di  
 de mi imperio todo el cargo  
 que con repetido embargo  
 del obrar y el discurrir  
 enseña al hombre a morir  
 ¿y hay quien busque este letargo?  
 [...]  
 Sombra es que sin luz asombra,  
 que es su oscura fantasía  
 triste oposición del día  
 ¿y hay quien descansa a esta sombra?

Pero sobre todo parece haber una imitación, no servil, —aunque se advertirán significativas coincidencias léxicas y de metáforas concretas— en los vv. III7 y sigs. del pasaje del esqueleto en *No hay más fortuna que Dios* (vv. 1510-1549)<sup>18</sup>, que a su vez tiene concomitancias con el que acabo de citar:

PODER	<p>¿Cómo en tan fiera, en tan dura          suerte dirá la voz mía          que cayó aquí el claro día,          si sale la noche oscura?          Aquella rara hermosura          que adoró mi vanidad          ya es ceniza, ya es fealdad;          ¿y hay mortal que tanto ignore          que ni a la hermosura adore          ni aprecie la majestad?</p>
LABRANZA	<p>Aquella copa florida          que hizo sombra a tantos mayos,          aquel verdor cuyos rayos          llama fueron encendida          ya sin luz y ya sin vida          nos asusta y nos asombra;          inútil sombra se nombra          ¿y hay mortal que cuando ama          ni se caliente a esta llama          ni que se duerma a esta sombra?</p>
POBREZA	<p>Aquel rico vaso hermoso          de oro, en cuyo gran valor          se depositó el licor          de espíritu generoso,          ya ni uno ni otro es precioso,          y faltando a su decoro          veneno es en vaso de oro          ¿y hay mortal, de error tan lleno,          que con sed de aquel veneno          apetezca este tesoro?</p>
MILICIA	<p>Aquella vida que flor          fue del mundo idolatrada,          humo, polvo, viento y nada          es, sin lustre y sin verdor;          solo el suspiro menor          de la muerte la convierte</p>

<sup>18</sup> Cito por mi edición, en preparación. Este auto se suele fechar en 1652-1653.

en pavesa. ¡Oh triste suerte!  
 ¿Y hay mortal que serlo olvida,  
 y que estimando esta vida  
 no le estremezca esta muerte?

Hay que apuntar, en fin, otra coincidencia que puede ser significativa entre los vv. 495 y sigs. del auto GD («¿Qué es ver en esas esferas / un fénix de rosicler / ser hoy el mismo que ayer, / que si en todo es de sentir / que nace para morir / él muere para nacer?») y otro pasaje de Calderón en *La estatua de Prometeo*, donde se glosa una tonada muy semejante: «No temas, no, descender, / bellissimo rosicler, / que si en todo es de sentir / que nazca para morir, / tú mueres para nacer [...] No temas, no, pues adquiere / nueva luz la luz que yace / y tanto a todas prefiere / que muere de la que nace / y nace de la que muere»<sup>19</sup>.

Pues bien, creo que todos estos elementos estilísticos y pasajes imitados o copiados —a veces con diferencias llamativas respecto de los usos calderonianos auténticos— son muy poco útiles —contra lo que piensan algunos estudiosos— para establecer autorías. En todo caso sirven en ocasiones para negarla, pero muy rara vez para justificarla, ya que son fáciles de imitar y con mucha frecuencia pertenecen al «estilo común» de la época o género literario. Los únicos que podrían resultar significativos son los rasgos inconscientes (uso de conjunciones, ciertos esquemas sintácticos, usos adverbiales, partículas gramaticales...) que pueden analizarse con la ayuda de ordenadores, tarea aún no aplicada a los autos de Calderón. Como escribe Iglesias Feijoo<sup>20</sup>, a propósito de la comedia *El gran duque de Gandía* atribuida erradamente por Cerny a Calderón:

todo intento de atribuir una obra del siglo XVII tardío a Calderón por el hecho de presentar similitudes con las suyas auténticas es peligroso, pues sus modos teatrales, poéticos y retóricos fueron imitados de forma general y su visión del mundo y de la vida (desengaño, reflexión, intelecto) era compartida por muchos otros contemporáneos.

En el caso concreto de GD los rasgos son muy fácilmente imitables: no creo que el uso de la imagen del *comunero*, por ejemplo, para el Demonio, o del rayo sin llama para el caballo demuestren que una pieza se debe a la mano de Calderón. Por lo demás, las imitaciones más notables de las obras de Calderón en GD me parecen

<sup>19</sup> Pedro Calderón, *La estatua de Prometeo*, en *Obras completas. Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1987, págs. 2076-2077. La comedia se suele fechar entre 1670-1674.

<sup>20</sup> Luis Iglesias Feijoo, «Sobre la autoría de *El Gran Duque de Gandía*», en *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, Vol. I, 1983, págs. 477-493, pág. 479.

significativas: no se trata, como ya he apuntado, de una reproducción al pie de la letra de un fragmento de un auto, aprovechado en otro, técnica bien conocida en Calderón, sino de una imitación que sin poderse ocultar (seguramente sin quererse ocultar) intenta distanciarse de una mera cita literal. Tal como se presenta en GD esta práctica resulta más verosímil en pluma de un autor diferente a Calderón, que imita, pero no plagia (como aseguraba Alenda), sino que realiza una variación.

Sea como fuere, me parecen mucho más de peso otros rasgos estilísticos y de construcción que alejan GD de la manera calderoniana y hacen a mi juicio, dicha autoría más que dudosa<sup>21</sup>.

#### ARGUMENTOS CONTRA LA AUTORÍA CALDERONIANA DE GD

##### *¿Auto historial y alegórico?*

Creo esencial para calibrar la (in)autenticidad calderoniana la falta de organización alegórica de GD. En el título se califica a este de «auto sacramental historial alegórico», pero parece solo un rótulo mimetizado mecánicamente de los autos de Calderón.

Conviene detenerse un momento sobre este aspecto historial, que debería ser especialmente importante en un auto cuyo argumento —según el título— se saca de una historia real, la de San Francisco de Borja, gran duque de Gandía.

He tratado en otros lugares el mecanismo historial/alegórico en los autos de Calderón y resumiré aquí algunas de las observaciones que me parecen pertinentes<sup>22</sup>.

El término *historial* figura en la única edición autorizada por el mismo Calderón, la Primera Parte de los *Autos sacramentales alegóricos y historiales* (Madrid, Fernández Buendía, 1677), y pasa a otras colecciones completas, como la de Pando y Mier (Madrid, Manuel Ruiz de Murga, 1717), que se intitula *Autos sacramentales alegóricos y historiales...*, o la de Juan Fernández de Apontes (Madrid, Imprenta del Supremo Consejo de la Inquisición, 1759) *Autos sacramentales alegóricos y historiales...*

Es concepto significativo para el propio Calderón. Ya he señalado que pertenece al título de la única colección autorizada por el poeta y publicada en vida; confirma,

<sup>21</sup> Desarrollo y justifico con más extensión estos aspectos en mi citada edición crítica de la cual este trabajo es complemento.

<sup>22</sup> Saco unos párrafos sobre todo de Ignacio Arellano, «Algunos aspectos del marco historial en los autos sacramentales de Calderón», en *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa*, ed. J. Alcalá Zamora y A. E. Pérez Sánchez, Madrid, Real Academia de la Historia, 2000, págs. 221-248. En ese trabajo recojo numerosos ejemplos de la abundancia de detalles históricos, y la meticulosidad de las aplicaciones calderonianas.

además, su uso, el testimonio de varios autógrafos como el de *A María el corazón*<sup>23</sup>, en el que se precisa «Auto historial alegórico», o *El diablo mudo*<sup>24</sup>, calificado por el propio dramaturgo de «Auto historial alegórico».

Este sentido historial (o 'literal') corresponde a lo que en otro lugar llama Calderón «argumento», por contraposición al «asunto»: en el prólogo a la citada Primera parte de sus autos, escribe el poeta:

siendo siempre un mismo asunto, es fuerza caminar a su fin con unos mismos medios... [pero] estos mismos medios, tantas veces repetidos, siempre van a diferente fin en su argumento

Los argumentos se sacan de numerosas fuentes y materias; el asunto, revelado por medio de la interpretación alegórica del argumento, es siempre la exaltación de la Eucaristía (o, si se quiere, el gran tema de la Redención humana). Para el argumento puede Calderón echar mano de sucesos históricos, factuales (elaborados poéticamente con toda libertad) o enteramente inventados por la ficción o fantasía poética: en cualquier caso su estatuto en la configuración del auto es el de «elementos historiales», vertiente complementaria del sentido alegórico que pueden contener.

En los autos de argumento histórico se produce, como era de esperar, un caso extremo de identificación de ambos sentidos de lo historial, el de 'histórico' y el de 'literal o argumental'.

Por ejemplo en *El lirio y el azucena* (auto de 1660, basado en el episodio histórico de la paz entre España y Francia y la boda de Luis XIV con la infanta María Teresa) aparecen Clodoveo y Rodulfo de Austria como personajes que representan la Ley Natural y la de la Gracia respectivamente. La Discordia intuye un enemigo invencible en la Casa de Austria y adoctrina a la Guerra para hacerle frente: tras mostrarle a los reyes y vaticinar la sucesión de los gloriosos Austrias en una serie de escenas historiales, comenta:

Y pues que ya de una y otra historia  
te ha revelado la futura gloria  
la docta ciencia mía,  
hagamos de la historia alegoría  
por ver si en ella, contra mal tan fuerte  
medio habrá... (vv. 243-248)<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Ver en Pedro Calderón, *A María el corazón*, ed. Ignacio Arellano, Ildefonso Adeva, Francisco Crosas y Miguel Zugasti, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1999, la reproducción facsimilar del autógrafo de la Biblioteca Municipal de Madrid.

<sup>24</sup> Ver en Pedro Calderón, *El diablo mudo*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1999, la reproducción facsimilar del autógrafo de la Biblioteca Municipal de Madrid.

<sup>25</sup> Pedro Calderón, *El lirio y el azucena*, ed. Victoriano Roncero, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2007.

La Apostasía señala el sentido alegórico de la historia del rey Fernando III en el auto *El santo rey don Fernando*, subrayando el paso de un plano al otro:

Que ya que nuestros sucesos  
el día que a ti te aclaman  
Hebraísmo, a ti Alcorán  
y a mi Apostasía, se pasan  
desde historia a alegoría,  
procuremos apurarla... (vv. 715-720)<sup>26</sup>

Y en *La protestación de la fe* (de 1656), otro auto de argumento histórico basado en el famoso proyecto de conversión al catolicismo de la reina Cristina de Suecia, se enlazan historia y alegoría de manera inextricable:

la alegoría y la historia  
tan una de otra se enlazan  
que en metáfora Cristina  
llega ya de convidada  
al prevenido banquete  
donde la mesa la aguarda<sup>27</sup>.

No hace al caso acumular otros testimonios. En todos los autos de argumento histórico la parte *historial* pertenece propiamente al terreno de lo *histórico*, de manera que se da una coincidencia perfecta entre la serie de sucesos históricos detalladamente expuestos y sus correspondencias en el plano alegórico, religioso sacramental.

Lo que me importa subrayar respecto del mecanismo constructivo de los autos de Calderón es precisamente la existencia de estos dos planos situados en paralelo, el historial y el alegórico. Si no existiera el plano alegórico no habría auto en el sentido calderoniano: es precisa la mixtura de los dos niveles, como explica la Secta de Mahoma en *El cubo de la Almudena*:

a un tiempo  
uniendo los dos sentidos  
de historia y de alegoría  
hará de entrambos un mixto,  
pues tocarán a la historia

<sup>26</sup> Pedro Calderón, *El santo rey don Fernando*, ed. Ignacio Arellano, Juan Manuel Escudero y María Carmen Pinillos, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1999.

<sup>27</sup> Pedro Calderón, *La protestación de la fe*, en *Obras completas. Autos sacramentales*, ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1987, pág. 743. Se refiere a la mesa eucarística, naturalmente.

los asaltos y peligros  
 y a alegoría la falta  
 de aquel misterioso trigo.  
 Dirá la historia el suceso  
 de nuestro rencor antiguo  
 y la alegoría dirá  
 cuándo llegan los auxilios  
 del pan, y si su almudén  
 la libra de este conflicto... (vv. 257-270)<sup>28</sup>

o la Culpa en *Las Órdenes militares*:

...a dos visos guardando  
 los retóricos preceptos  
 de decir uno y ser otro,  
 pues fuera, a correr sin velos,  
 historia y no alegoría... (vv. 231-235)<sup>29</sup>

Del mismo modo, si no existiera el plano historial (o no se elaborase su desarrollo contrapuesto sistemáticamente a los sentidos alegóricos) tendríamos alegorías solo en el sentido retórico elemental (figuras que personifican entidades abstractas, como la Vanidad, Religión, etc. en GD) pero no una verdadera construcción de imágenes trabadas en un sistema de interpretación sacramental.

Calderón se esfuerza siempre en elaborar un tejido sumamente complejo para asegurar las múltiples conexiones entre el plano de lo visto *sub specie aeternitatis* y el plano muy humano, temporal y circunstancial de muchos argumentos.

Pues bien ¿cuál es, analizada en este contexto, la dimensión historial del auto GD?

Puede decirse que apenas existe. Siendo el plano historial la vida de Borja, resulta llamativo que se diga al principio del auto (vv. 143-146) que es el Hombre retrato del futuro santo antevisto por la Vanidad, y no al revés. Que sea el plano 'alegórico' el que remita al 'historial' constituye una inversión que demuestra la falta de concepción global del mecanismo. Como irá confirmando la acción, el poeta no se ha planteado sistemáticamente el juego de las correspondencias historiales/alegóricas, limitándose a apuntar algunas alusiones puntuales en ciertos

<sup>28</sup> Pedro Calderón, *El cubo de la Almudena*, ed. Luis Galván, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2004.

<sup>29</sup> Pedro Calderón, *Las Órdenes militares*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2004.



momentos, y prescindiendo de numerosos detalles de la biografía del santo, cuya vida solo aparece en evocaciones fragmentarias y discontinuas.

Resumiendo, los detalles de la vida del duque de Gandía que se integran en el auto pueden listarse como sigue:

1) pasaje inicial en el que se aportan detalles de la nobleza, títulos, familia y virtudes del duque (vv. 103-142).

2) detalle de ser el Hombre mayordomo de la emperatriz, que corresponde al cargo palatino de Borja (vv. 173, 365...).

3) juego etimológico con el sentido de «dux» —alusivo al ducado de Gandía— que no se justifica especialmente en el contexto (vv. 178-182), y que imita la técnica etimológica de Calderón en un nivel muy elemental.

4) referencias al cometido de enterrar a la reina y a la desfiguración de su cadáver (vv. 922-924, 1074-1114).

Son muy pocas en el conjunto de la pieza.

Otras referencias diseminadas a la humildad o virtudes del Borja futuro<sup>30</sup> no son suficientes para una verdadera construcción historial. Se comprende, por otra parte, que la proyección 'futura' de la figura del santo impida este manejo historial detallado, pues desde la perspectiva de la acción Borja no ha nacido aún y mal puede haber vivido. La libertad temporal de la alegoría podría haber permitido todo tipo de actualizaciones, pero el hecho es que no se producen: solo hay tímidos avances 'en profecía', que no podrían justificar una acumulación de detalles históricos minuciosos.

Este enfoque provoca algunas curiosas consecuencias: no se explora, para empezar, el motivo —fundamental en la vida de Borja— de la conversión definitiva a la vida religiosa del duque cuando ve el cadáver de la emperatriz, a la que debe identificar cuando la entrega para ser sepultada, ni se aduce la famosa conclusión del santo de no volver a servir más a señor que pueda morir. No se insiste con detalles concretos —típicos de las hagiografías y muy abundantes en Ribadeneira, por ejemplo— en las virtudes del duque histórico que pudieran aplicarse —más o menos dificultosamente— al Hombre del auto. No hay ninguna referencia concreta a beatificación o canonización: ignoramos la fecha del auto, por otro lado, pero sería de esperar algún tipo de alusión. Solamente se advierte una única referencia (en forma de dilogía, v. 1303) a la Compañía de Jesús, detalle bastante extraño en un auto dedicado a la celebración de un santo jesuita que fue general de la orden.

<sup>30</sup> Aunque la acción del auto no se fija temporalmente, la perspectiva dominante es la del momento de la caída en el Paraíso, en tiempos de la acción narrada en el Génesis: de ahí las constantes alusiones a que Borja será 'futuro': otro detalle más que anula la dimensión historial *actual* del argumento hagiográfico.

Tampoco hay ningún dato histórico sobre el contexto vital de Borja: es decir, ningún detalle sobre sus encargos políticos, nada sobre el emperador y la emperatriz, la corte y sus pobladores, vida personal del duque (matrimonio, hijos, posesiones...), etc.

En conclusión se puede decir que el auto carece propiamente de elaboración historial, y carece por tanto de un mecanismo alegórico de doble plano que relacione argumento/asunto (asunto, por otra parte muy poco eucarístico, como señalaré luego).

Solo muy aproximadamente, y muy lejanamente, se puede considerar que el argumento de esta pieza trata del gran duque de Gandía, San Francisco de Borja.

En el epílogo se precisa que el auto ha sido escrito en solo dos días (v. 1324). Aunque no se interprete literalmente, todo parece indicar una composición repentina en circunstancias concretas que se nos escapan. Sin embargo, me parece que las características de la pieza podrían apuntar a un encargo para representación particular. No puede ser un encargo oficial inserto en ningún tipo de campaña previa a la canonización —práctica bien conocida— porque el auto no incluye los elementos propios de semejante objetivo. Ni tampoco puede haber sido escrito en ocasión celebrativa de beatificación o canonización, ya que tampoco hay referencias a ese tipo de actos, fiestas o exaltaciones. A juzgar por el conjunto del auto el tema de Borja no parece revestir ninguna actualidad especial en el momento de la escritura. Quizá haya que colocarlo muy a finales del XVII o principios del XVIII.

En GD no existe, pues, el juego entre *dos visos* que corresponden al *argumento* y al *asunto*, en términos calderonianos. En realidad ignora prácticamente el plano historial (que debería estar constituido por la biografía de San Francisco de Borja) y la estructura alegórica no responde en absoluto a la práctica calderoniana.

#### *Ausencia de tema eucarístico*

En Calderón el aspecto eucarístico del auto es esencial. Ciertamente no es el único tema ni alcanza siempre una presencia explícita en toda la extensión dominante del texto, pero aquellos autos sacramentales en los que la Eucaristía no parece ocupar excesiva extensión específica en el texto, o cuya aparición se concentra en la apoteosis final, siempre resultan observables desde la perspectiva de la Redención humana, es decir, tratan de la Redención del género humano, con sus motivos anejos (caída, pecado original, mal, bien, sacrificio redentor de Cristo...), tema inseparable en la teología católica de la institución del Sacramento de la Eucaristía, que representa de forma incruenta el mismo sacrificio del Gólgota. Dicho de otro modo, el auto sacramental se mueve siempre en el territorio de

la historia de la Salvación, en el que la exaltación del Sacramento es siempre un motivo ideológicamente fundamental e ineludible, aunque no siempre ocupe en el plano argumental una extensión textual grande.

En GD el tema de la Eucaristía apenas asoma en dos ocasiones poco estructuradas (vv. 729 y sigs., 1251) y no sustenta el acostumbrado desenlace apoteósico sacramental. El don que trae el Estío a la Naturaleza es un manojó de espigas, símbolo eucarístico, por lo cual el Demonio no puede colocar el veneno en este manojó:

DEMONIO      Porque estas espigas  
 tienen un misterio en sí  
 que antes me fuerzan aquí  
 a repetir mis fatigas.  
 Está en los granos de oro  
 un gran tesoro guardado.  
 No puedo yo dar bocado  
 en ellas, porque tesoro  
 es su troj de quien se saca  
 vida, salud y sustento,  
 y ha de ser su sacramento  
 de mi veneno triaca.  
 No me acuerdes este día,  
 cuyo nombre, ¡qué temor!,  
 será el día del Señor. (vv. 729-743).

Habrà que esperar al v. 1251 para hallar una nueva referencia mínima al *fruto* del árbol de la cruz.

Ocurre que en el desenlace de GD la Naturaleza queda sepultada sin que se recupere al final del auto, de manera que no aparece el motivo de la redención, ni hay apoteosis eucarística alguna: el Hombre busca el refugio de la Religión (alude a la profesión de Borja en la Compañía de Jesús) pero Naturaleza permanece muerta y enterrada, en un desenlace sumamente incompleto desde la perspectiva del modelo sacramental calderoniano: el gran protagonista del género, que es Cristo Redentor, y el Sacramento de la Eucaristía, no tienen en GD ningún papel.

Si fuera de Calderón constituiría en este sentido una excepción más que notable.

#### *Irregularidades en el manejo de la métrica y diseño de la alegoría*

El manejo de la métrica es igualmente extraño a la organización calderoniana: en GD no se advierten funciones estructurales, y no se puede establecer una

coherencia entre la métrica y otros criterios posibles de segmentación del texto dramático<sup>31</sup>.

No siempre y no toda la extensión de un texto calderoniano admite una segmentación matemática en relación a las formas versales, pero GD es especialmente «caótico» en este sentido, hasta un extremo que me parece incompatible con Calderón.

Daré solo unos cuantos ejemplos: en el pasaje del sueño agorero (vv. 225-470), la queja de Naturaleza por su pesadilla viene en silva de consonantes y el relato del sueño en romance (vv. 243-422); le responde el Paraíso en décimas (vv. 423-462) y se cierra el fragmento, después de irse ambos, por la música, que canta dos redondillas (vv. 463-470). El núcleo central del pasaje es el diálogo —muy desigual en su extensión— entre Naturaleza (180 versos) y Paraíso (40 versos). En realidad, como sucede a lo largo de toda la pieza no hay una disposición de diálogo dramático que responda a un conflicto de la acción, sino más bien una estructura de «monólogos» a los que se aplican comentarios de otros personajes. En este bloque la Naturaleza se remonta a la creación del mundo, parafraseando el *Génesis*, con alguna expresión muy cercana a las Escrituras. Describe los orbes celestes con los respectivos planetas y sus influencias, antes de evocar de nuevo la rebelión de Luzbel. La gran extensión —sin funcionalidad dramática— del texto dedicado a los once cielos sugiere que el autor está más interesado en el valor poético de su descripción que en el equilibrio teatral del auto. Surgen incoherencias puntuales que dañan la coherencia general de la alegoría: pues en versos anteriores (vv. 167-170) se había dicho que fue el Hombre quien vino a ocupar la silla dejada por el Demonio, y ahora es el Mundo quien la ocupa. Por otra parte resulta extraño que siendo el Hombre creado a imagen y semejanza de Dios (v. 358) sea solo mayordomo de la Naturaleza, y no su dominador. Y las advertencias del Paraíso

<sup>31</sup> Este asunto de la segmentación, crucial para el estudio de la estructura de la comedia o los autos del Siglo de Oro ha recibido bastantes estudios importantes en los últimos tiempos: remito solo al monográfico *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 4, 2010 (disponible en: <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/pal.html>), donde se hallarán artículos interesantes de Vitse, Antonucci, Oleza, Aurelio González, Menéndez Peláez y bibliografía actualizada. En el caso de GD me parece que los métodos de la segmentación no funcionan por la peculiaridad de su estructura (o falta de ella). Para el caso concreto de GD los problemas de segmentación que comenta Oleza (en «A propósito de la estructura, la significación y la técnica de la Comedia Nueva», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 4, 2010, págs. 99-137, pág. 102) son especialmente pertinentes: «se produce un desajuste muy marcado entre cambios métricos y vacíos escénicos, lo que ya de entrada significa que muchos cambios métricos ocurren independientemente de los vacíos escénicos, o si se prefiere decirlo de otra manera: muchos cambios métricos no pueden ser tenidos en cuenta para una segmentación en cuadros». A mi juicio la técnica de Calderón es, en este sentido, mucho más refinada y compleja que la que se puede advertir en GD, como se advertirá repasando los estudios preliminares que tratan de este aspecto en los diversos volúmenes de los Autos completos, Edition Reichenberger.

sobre la culpa y sus efectos no se justifican en el argumento: el sueño de Naturaleza no plantea una culpa de trascendencia teológica, sino la inquietud de la mortalidad propia, revelada en el sueño. La identificación de la muerte con la culpa es externa a la acción: la provocan las palabras de Paraíso, y se avanza la explicación antes de que Naturaleza haya cometido la falta. Se da por sobreentendida la relación entre Naturaleza y Hombre, pero no se justifica en el desarrollo alegórico la culpabilidad del Hombre, por la cual el Demonio pretende hacerlo su vasallo. En el argumento no es el Hombre el que ha comido la fruta (vv. 1232-1234) sino la Naturaleza, que es personaje distinto.

La delimitación de la secuencia dramática de la muerte de la Emperatriz (vv. 774-1007) es la más problemática de todo el auto y significativa de lo que estoy comentando. La métrica no parece desempeñar (como sucede en el resto de la pieza pero aún más acusadamente) papel estructural alguno: las redondillas continúan hasta el v. 859, pero en los 813-819 hay un pasaje peculiar en el que el v. 813 rima con el anterior (final de una redondilla), y los siguientes hasta el 819 forman pareados; después empieza un romance heptasilábico en el 860, sin que se pueda percibir (yo no puedo) algún sentido preciso a estos cambios de forma métrica que no coinciden con entradas y salidas de personajes ni con una posible segmentación temática o espacial.

Los Tiempos, que han permanecido en escena callados durante unas intervenciones anteriores del Demonio, se integran en la acción a partir del v. 774. Comenta cada uno sus dones, y el Demonio mete el veneno en la manzana del Otoño. Naturaleza come de la manzana y cae desmayada enseguida por efectos del veneno. Antes de caer pronuncia un lamento en romance heptasílabo, que desarrolla los efectos de la culpa. Paraíso sale cuando Naturaleza ya se ha desmayado y no hay diálogo entre ellos. Sigue la misma forma métrica (romance heptasílabo) en el parlamento del emperador. El v. 1008 inicia un romance agudo en í, con cambio métrico y cierta variación temática marcada por la muerte de la Naturaleza y el encargo hecho al Hombre de ocuparse de su cadáver.

Más adelante se perciben otros cambios métricos al parecer aleatorios: un parlamento en romance del Hombre (1008-1047) cambia en medio de su discurso a décimas (1048-1187) repartidas entre el Hombre y la Tierra, para pasar a redondillas (1188-1199) y luego de nuevo a romance con nueva rima (1200 y sigs.), que se continuará hasta el v. 1325 (englobando un soneto). No hay modo de asociar estos cambios de metro con otros criterios segmentadores ni puede verse en ellos funciones estructurales.

### *Extensión*

La longitud de 1325 versos es menos significativa, pero añadida al conjunto de los otros detalles puede apoyar la calidad apócrifa. Mónica Roig en su edición

de *La universal redención*<sup>32</sup> ofrece una lista de autos con su número de versos: salvo *El divino Jasón* (que considero auto temprano auténtico), con 1120, todos los que parecen apócrifos se caracterizan por su corta longitud: *El primer blasón del Austria* (con toda seguridad apócrifo) tiene 815; *La Iglesia sitiada* (dudoso) 1300; *La universal redención* (para Roig su autoría hay que ponerla «en tela de juicio») 1036... Los auténticos que lista Roig van de 1341 (*Los misterios de la misa*) hasta 1665 (*El veneno y la triaca*). Como digo, la longitud no sería imposible para un auto de Calderón, pero en todo caso debilita más que apoya la autoría.

### Aspectos escénicos

Como es bien conocido, en la primera mitad del siglo XVII se utilizaron para la representación de los autos dos carros. A partir de 1647 se decidió que se representasen dos autos sacramentales con una escenografía más espectacular formada por cuatro carros cada uno.

La escenografía de los autos calderonianos es compleja. El propio Calderón redactaba unas «memorias de apariencias»<sup>33</sup> donde trazaba las líneas fundamentales que definían el espacio escénico, pero la puesta en escena sugerida involucra además de estas didascalías explícitas —junto con acotaciones— las implícitas, y siempre elabora las dimensiones que he llamado miméticas y místicas para sus elementos del decorado<sup>34</sup>.

Nada de esta complejidad calderoniana se advierte en GD. Respecto al movimiento escénico es frecuente el estatismo de los personajes —que suelen pronunciar sus casi monólogos desde un lugar fijo del escenario— y la autonomía de sus parlamentos, con poca interacción entre ellos.

Respecto de la escenografía y efectos espectaculares, toda la acción puede desarrollarse en un mismo espacio dramático (poco definido) y escénico: los personajes salen y entran siempre a un mismo lugar, que puede ser un único escenario, bien un solo carro, un corral o un salón particular (a lo que me inclino). Las apariencias comienzan con un caballo que monta la Vanidad, descrito poéticamente, pero que no exige una realización escénica elaborada. La acotación «Descúbrese» alude sin duda a una cortina que se corre para exhibir la apariencia,

<sup>32</sup> Mónica Roig, *op. cit.*, pág. 12.

<sup>33</sup> Ver Lara Escudero y Rafael Zafra, *Memorias de apariencias y otros documentos sobre los autos de Calderón de la Barca*, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2003.

<sup>34</sup> Ver Ignacio Arellano, «Doctrina y espectáculo: escenografía mimética y escenografía mística en los autos de Calderón», en *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, ed. Judith Farré, Madrid, Iberoamericana, 2009, págs. 21-46.

que desaparece después «dando la vuelta», en una tramoya —bofetón—, por tanto, bastante elemental. Nada se dice de movimientos del caballo, quizá un maniquí, caballete o figura de cartón. La Vanidad podría ir vestida y tocada con plumas llamativas, aunque podría encomendarse su adorno sobre todo a la palabra, dejando el vestuario concreto a las posibilidades de los actores.

Los Tiempos portan unos objetos simbólicos bastante sencillos: vidrio de agua (Invierno), azafate de flores (Primavera), manojos de espigas (Estío) y manzanas (Otoño), nada espectacular. Hace falta una silla para que caiga en ella desmayada la Naturaleza cuando muere al comer el fruto envenenado, un ataúd del que se extrae un esqueleto que en este caso no viene por el aire ni nada parecido («Abre la caja y estará un esqueleto»), y un árbol que al abrazarse el Hombre se convierta en cruz, efecto igualmente simple con levantar dos ramas que crucen el tronco vertical. Seguramente la Vanidad salía en algún lugar alto, cosa que parece suceder con la aparición final de la Religión, que «viene a estar sobre la cruz». Este efecto de doble altura solo requiere un balconcillo, corredor o tarima más o menos alta.

El simbolismo de los objetos (más que el de la escenografía, que se puede considerar prácticamente inexistente) es también muy simple, y en su conjunto muy alejado de las extraordinarias elaboraciones de Calderón.

Hay algunos pasajes musicales que cantan los Tiempos, especialmente la Primavera, con algún baile, celebrando la belleza de la Naturaleza.

En conclusión GD exige muy pocos medios escénicos y desde luego no podría representarse en cuatro carros, que serían un escenario completamente excesivo para un auto incapaz de utilizarlos.

#### FINAL

Por los motivos expuestos creo que GD no es una pieza calderoniana, sino un encargo particular —seguramente en un momento tardío, cuando el tema de San Francisco de Borja no tiene demasiada actualidad— ejecutado por un autor con más habilidades de poeta lírico que teatral, poco ducho en las técnicas alegóricas y no muy experto en el manejo de los espacios dramáticos y escénicos.

IGNACIO ARELLANO  
Universidad de Navarra