

TOLEDO, PLAZA DE ARMAS DE LA FE, Y LOS AUTOS TOLEDANOS DE CALDERÓN

Ignacio Arellano
GRISO—Universidad de Navarra

PALABRAS CLAVE: AUTO SACRAMENTAL, CALDERÓN DE LA BARCA, TOLEDO, MITOLOGÍA, ALEGORÍA

Los autos toledanos de Calderón

Calderón escribió cinco autos relacionados con Toledo.¹ El primero en orden cronológico (aunque no nos consta documentación precisa) debió de ser *Psiquis y Cupido*, hacia 1640, que más adelante rescribiría en una segunda versión para las fiestas de Madrid. A las fiestas de Corpus toledanas de 1643 pertenece *Llamados y escogidos*, ya 1644 corresponden los de *La humildad coronada* y *El socorro general*; y por fin, en el marco de las celebraciones por la canonización de San Fernando se escribe *El santo rey don Fernando* (primera parte, que es la que afecta a Toledo).

La relación de estas piezas con Toledo es de diversa índole. La de los cuatro primeros estriba fundamentalmente en haber sido escritos para representaciones de esta ciudad, sin que el argumento tenga conexión directa con la capital imperial. No obstante, con gran ingenio, Calderón establece una serie de referencias, basadas

¹ Otra versión de este trabajo, con consideraciones textuales y otras que ahora no vienen al caso, va como prólogo a la edición de estos autos incluida en un volumen que se publicará en Toledo sobre el teatro "toledano" de Calderón, coordinado por Felipe Pedraza. Las referencias de versos que hago a los autos corresponden a esta edición en prensa.

sobre todo en la etimología que atribuye a *Toledo* o *Toletot* (procede según la poética calderoniana del sirio, caldeo o hebreo) que significa “junta de muchos, unión de naciones, unión de gentes” (Arellano, *Diccionario s.v. Toledo*). Sobre todo en *El socorro general*, cuyo argumento refleja la guerra de Cataluña, esta etimología de Toledo le sirve para aludir a la Unión de Armas procurada por Olivares y rechazada por los catalanes, y a la vez para identificarla con la Iglesia ‘unión de fieles’, de manera que Toledo se erige, por partida doble, como arquetipo de fidelidad a la Corona y a la Iglesia, plaza de armas de la Fe. El mismo motivo aparece en *Psiquis y Cupido* y en *La humildad coronada*, (y también, aunque más marginalmente, en *Llamados y escogidos*, vv. 1073-1077) y funciona siempre como engarce con el espacio urbano en el que se representa el auto, y con su público.

En el caso del *El santo rey don Fernando*, aunque no fue hecho para su representación en Toledo, los motivos toledanos son mucho más densos: parte del argumento tiene que ver con tradiciones de la ciudad (como la del judío Eleazaro) y con la construcción de su Catedral. La segunda parte de este auto ya no tiene nada que ver con Toledo.

Psiquis y Cupido para Toledo

Calderón elige para este auto un argumento mitológico, el mismo que le sirve para elaborar otra versión autosacramental (para Madrid) y la comedia *Ni amor se libra de amor*. La síntesis de la mitología pagana y la cultura cristiana, que preocupó a muchos pensadores y moralistas de la época, y que resulta extraña incluso a algunos críticos modernos, nada tiene de extraña en el marco de la teoría y práctica dramáticas de calderón (y en general del Siglo de Oro).

En efecto, nada hay en la materia mitológica que se oponga a su uso como argumento de un auto sacramental. Calderón en el prólogo a la Primera Parte de sus *Autos sacramentales* (1677) distingue precisamente lo que llama “argumento” del “asunto”:

[...] 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 sin sometimiento a límite alguno; 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 que culmina en el Sacramento).

Para el argumento se puede, por tanto, echar mano de sucesos históricos, factuales o enteramente inventados por la ficción o fantasía poética. La materia mitológica goza precisamente de un estatuto peculiar, ya que aunque pertenece a un mundo pagano, es sujeto de interpretaciones alegóricas ella misma (Seznec y Pérez Moya 10-11), lo que facilita su aplicación autosacramental.

Es importante tener en cuenta que este sistema de interpretación alegórica coincide con el que se aplica al estudio de las Sagradas Escrituras (Schreiner 11-31 y Bauer 33-59).

En otras palabras, se puede establecer que la técnica alegórica es la principal del género del auto, y que es además una técnica aplicada sistemáticamente tanto a la materia mitológica como a las Sagradas Escrituras. Si se observa desde esta perspectiva parece evidente que nada de extraño —todo lo contrario— tiene la adaptación de historias de la mitología al asunto religioso del auto.

Páramo Pomareda subraya, además, a propósito de los autos mitológicos de Calderón, la importancia que tiene la poesía en la transmisión de las verdades reveladas al hombre:

La poesía toda contiene una verdad divina inspirada al poeta por el poeta sumo, el Creador [...] Esta concepción de la esencia y fines de la poesía coloca en el mismo plano fundamental las creaciones de la Biblia y las creaciones mitológicas: los mitos paganos enseñan lo mismo que la Escritura sólo que de modo más enigmático e inseguro. (76)

Calderón toma, pues, el mito de Psiquis y Cupido y lo adapta para el trazado de este auto sacramental.

La pieza se abre con tres escenas en las que el personaje de la Apostasía presenta a las tres hijas del Mundo, nacidas respectivamente en una etapa de la Historia que se corresponde con una de las tres leyes que rigen, desde el punto de vista teológico, esta Historia del Mundo: en la etapa de la Ley Natural nació la

Idolatría, amada de la Gentilidad; en la etapa de la Ley de la Gracia nace la Fe, amada primero de la Herejía, luego rechazada por ésta.

La aparición de un príncipe disfrazado entabla el nudo de la acción: es el dios del amor, Cupido en la acción mitológica, Cristo en el sentido alegórico. Va este príncipe cubierto de un blanco velo y celebra sus desposorios con la Fe, sin dejarse ver la cara. Perseguida por sus rivales y enemigos, y desterrada por su padre a una isla desierta, la Fe resiste una serie de tormentas y penalidades y acaba en los maravillosos palacios de Cupido, adonde también arriban Sinagoga, Gentilidad, etcétera. Incitada y tentada por ellos la Fe intenta ver el rostro de su amado (es decir, la Fe duda, pierde la fe) y el palacio desaparece. En el tramo final el arrepentimiento de la Fe le gana el perdón y asistimos a la apoteosis eucarística del Dios del amor.

A grandes rasgos el argumento sigue efectivamente la historia de los amores de Psiquis y Cupido, la condición del dios de permanecer oculto a las miradas de Psiquis y la caída de ella en la tentación provocada por sus hermanas envidiosas.

Enrique Rull ha examinado muy recientemente las vertientes significativas, la historia de la recepción, interpretaciones psicoanalíticas, etcétera, de este mito, para enmarcar su utilización calderoniana, en un trabajo sumamente inteligente y actualizado, con el que se pueden completar las breves glosas que realizaré aquí.

Una de las versiones más conocidas del mito es la que incluye Apuleyo en *El asno de oro*, pero hay numerosos tratamientos y ramificaciones cultas y populares. De ellas, indica Rull, “las que determinan composiciones teatrales de relieve en el Siglo de Oro son las que proceden de tradición literaria culta, sea su origen último popular o no” (128). La fuente de Calderón pudo ser la traducción de *El asno de oro* por Diego López de Cortegana hacia 1513.

Dejando aparte otras piezas teatrales, la que más interesaría tener en cuenta aquí como precedente es el auto *Psique y Cupido* de José Valdivieso (1662), primera obra dramática conservada sobre el tema. A Calderón se deberá, en cambio el primer tratamiento profano del mito en la comedia *Ni amor se libra de amor*. Antes de la comedia debió de escribir la versión del auto para Toledo, de la que no tenemos documentación fehaciente, pero que en un manuscrito del Archivo de la Villa de Madrid se fecha en 1640 (la representación de la versión autosacramental para Madrid está documentada en 1665, y de la comedia para 1662).

Calderón ha conservado en esencia todos los motivos de la fuente de Apuleyo, pero interesan ahora, a efectos de su transformación alegórica, dos principales: la calidad de Cupido de dios del amor y la condición impuesta a su esposa de que no intente verle el rostro. Es también fundamental, y aportación propiamente cal-

deroniana, el fondo de la acción diseñado sobre las tres etapas o leyes de la historia teológica del Mundo, lo que facilita la representación de una serie de conflictos que actualizan enfrentamientos doctrinales y religiosos coetáneos de Calderón entre protestantes y católicos.

Respecto a los dos primeros la justificación de la alegoría es muy coherente y muestra, por otro lado, la extraordinaria habilidad calderoniana. Que Cupido, siendo dios del amor, se utilice como representación alegórica de Cristo no requiere mayor comentario. Es un paralelismo que se ofrecía fácil a Calderón.

La condición que el dios pone a su esposa en la narración apuleyana (no intentar verle nunca) se transforma en el auto en expresión doctrinal de las características de la fe, que es ciega, cosa que el texto explica perfectamente:

Cupido	El quitarse la luz fue porque en mi amor verdadero como para fe te quiero, ciega has de ser para Fe; en creer lo que se ve, no se merece; y así por darte mérito a ti, no he querido que me veas, sino que ciega me creas cuanto te diga de mí.
Fe	¿Luego a oscuras me has de hablar?
Cupido	Sí, que misterios sagrados Se han de creer a ojos cerrados.

(825-37)²

Calderón profundiza más en las relaciones de los planos (el mitológico y el sacramental), y confirma la justeza de su elección argumental y su dominio de la puesta de escena.

Ya que en el mito Cupido impone a Psiquis la condición de quedar oculto, este Cupido aparece en escena con un velo blanco que le tapa el rostro. Entran en funcionamiento los mecanismos expresivos alegóricos, por los cuales el velo que lleva Cupido va más allá de la venda atribuida al ciego Amor (lo que sería un uso del

² Se cita por número de verso.

vestuario que podemos llamar mimético, y responde a la iconografía habitual de Cupido) (Arellano, “El vestuario”), para representar, a través de una lectura apoyada en metáforas patristicas y exégesis escriturarias, al Sacramento de la Eucaristía, del cual el personaje de Cupido en este auto es metonimia, contrafigura dramática de Cristo, perpetuado entre los hombres en su forma eucarística.

Todo esto, en efecto, debe interpretarse a la luz de la metáfora del *velo* para la Eucaristía. Amor–Cupido es figura de Jesucristo, y el velo blanco, que en la vertiente mitológica corresponde a la venda que lleva el ciego dios del amor, en la alegórica religiosa (la lectura de “segundo grado”) es figura de la Hostia Eucarística, una metáfora muy repetida en Calderón, que evoca pasajes de los Padres y escritores sagrados.

Fray Luis de León, por ejemplo en el capítulo *Padre del siglo futuro (De los nombres de Cristo)*, escribe que “se encerraba [Cristo] en aquellas especies [...] aunque ponía velo a los ojos”. Y en otros autos de Calderón, como *La inmunidad del sagrado* se explicita este sentido:

dejando
de ser pan, pasó a ser carne
y sangre, transustanciado
debajo de sus especies
mi cuerpo en su velo blanco.
(1314-1318)

El velo blanco es metáfora de las especies eucarísticas, cuyo misterio es dogma de fe. En realidad la exigencia de Cupido a Psiquis (la Fe) viene a significar la exigencia de creer en el dogma eucarístico, en oposición a la incredulidad de las herejías sacramentarias.

De todo este agasajo,
no quiero que me des
más gracia, psiquis mía,
que el no quererme ver
cara a cara, creyendo
que en el alma y cuerpo esté
detrás de un velo blanco,
cuya cándida tez

encubre en sus especies
 mi amor y mi poder,
 advirtiéndome que el día
 que dudes cuanto es
 verdad esta verdad,
 perderás todo el bien,
 pues, palacio, jardín
 agasajo, placer
 gusto, dicha, contento
 verás desvanecer.

(979-796)

La conexión con Toledo, bastante artificiosa, se coloca en el epílogo, con la exaltación de la ciudad como asiento privilegiado de la Fe, a través de la mencionada técnica de la etimología, sobre el sentido de *Toletot* “reunión de muchos”:

Cupido	Aqueste monte, pues contiene gentes varias, junta de muchos se llama Toletot, Toletot sea, y Toletot en España, será desde hoy el lugar donde más la Fe se ensalza.
Fe	De Psiquis y de Cupido lo alegórico aquí acaba
Todos	Y humildes, os suplicamos que nos perdonéis las faltas, pues nuestro afecto desea servirnos con vida y alma.

(1530-1543)

Llamados y escogidos

Escrito para las fiestas del Corpus toledanas de 1643, como se ha dicho, este auto fue representado por la compañía de Pedro de la Rosa, que hace en el auto el papel

de la Mentira. Su antagonista, la Verdad (papel con algunos ribetes de comicidad ingenua), lo encarna el famoso Cosme Pérez, inventor de la máscara no menos famosa de Juan Rana. La primera dama, mujer del auto, Catalina de la Rosa, hace de Sinagoga (uno de los papeles de mayor entidad dramática y de mayor lucimiento actoral) (Shergold y Varey).

El argumento toma episodios de distintos lugares del Antiguo y Nuevo Testamento, que enumera con bastante precisión Valbuena Prat en su preámbulo a la edición de la pieza (449-450). El título y la base general proviene de la parábola de las bodas del Evangelio de San Mateo 22, 1-14. La muerte de Isaías y persecución del profeta Daniel introduce motivos de la parábola de la heredad y los labradores homicidas (Mateo 21, 33-34; Marcos 12, 1-12; Lucas 20, 9-19). La adoración de la Gentilidad al príncipe nuevo se inspira en la de los Reyes Magos (Mateo 2, 1-12), etcétera.

El auto comienza con la petición de Isaías y Daniel al Rey para que escuche los lamentos del pueblo, que solicita la venida del Mesías (el hijo del Rey) al cumplirse las semanas de Daniel —referencia a la profecía de las 70 semanas después de las cuales llegaría el reino mesiánico (Daniel 9, 24-25).

Calderón introduce aquí una ponderación habitual en sus autos y de valor didáctico y penitencial, sobre el poder del llanto para lograr la misericordia de Dios:

Estas piadosas voces,
que el aire rompen tristes y veloces
pueden conmigo tanto,
mostrando que mi música es el llanto,
que las piedades mías
despiertan en Daniel y en Esaías [...]

En efecto, el llanto, signo del arrepentimiento del pecado es la llave que abre el cielo porque incita al perdón de Dios.³ El Rey acepta esta petición y ofrece entregar a su hijo, humanado (alusión a la Encarnación de la segunda persona de la Trinidad, Cristo, hecho hombre) al pueblo, casándolo además con una princesa (la Iglesia).

³ En mi Diccionario (Arellano) se documentan y explican algunos de los motivos que ahora comento sin mayor ilustración (las semanas de Daniel, el valor del llanto, el carro de Ezequiel, la nave de la Iglesia, el sentido de la vestidura nupcial, etcétera).

Para que el pueblo tenga un testimonio verdadero de tales acontecimientos, el Rey convoca una visión alegórica: aparecen un carro triunfal en el que llega el Príncipe y una nave en la que viaja la Esposa. Los atributos de estos elementos hay que leerlos a la luz de la simbología religiosa y de la exégesis escriturística y patristica.

El carro viene tirado por un ángel, una águila y un buey, y corresponde (como el propio texto del auto explica, proponiendo el sentido de los mismos, vv. 127-138) a la visión que aparece en Ezequiel de los animales (espíritus) que son como ascuas de fuego, con cuatro ruedas llenas de ojos, y que tradicionalmente se ha interpretado como una especie de carroza:

[...] se veía una semejanza de cuatro animales [...] había en ellos algo que se parecía al hombre [...] Y estos animales a la vista parecían como ascuas de ardiente fuego, y salir del fuego relámpagos. [...] Y mientras estaba yo mirando los animales, apareció una rueda sobre la tierra, junto a cada uno de los animales. Y las ruedas y la materia de ellas era a la vista como del color del mar [...] Y caminando los animales se levantaban las ruedas junto a ellos; y cuando los animales se levantaban de la tierra, se levantaban también del mismo modo las ruedas con ellos. A cualquiera parte donde iba el espíritu, allá se dirigían también en pos de él las ruedas: porque había en las ruedas espíritu de vida [...] [etcétera]

Sobre esta especie de carroza describe Ezequiel un firmamento y sobre él, el trono de la gloria de Dios.

La nave es imagen de la esposa (v.155) y se identifica con la nave del mercader (título de otro auto calderoniano), símbolo muy frecuente en la tradición católica, que arranca su fuerza principal de las dos imágenes bíblicas de la Iglesia como arca de Noé y barca de San Pedro. El sentido se refuerza al contraponerla a los embates del viento aquilón, viento del norte, lugar donde en varios lugares de la Biblia pone el demonio su asiento: la Iglesia podrá ser afligida por el mal, pero nunca vencida. La mención concreta a la *nave del mercader*, conecta al texto con el pasaje de los *Proverbios* 31, 14 (alabanza de la mujer fuerte “Facta est quasi navis institoris / de longe portans panem suum”), en que la nave lleva el pan (transparente símbolo eucarístico).

Descendidos Príncipe y Esposa al tablado, cruzan dos sonetos en rima aguda abundantes en nuevas figuras que deben interpretarse alegóricamente (la esposa es Raquel que significa oveja, imagen de la Iglesia; el pan de ángeles, pan vivo, etcétera remiten a la Eucaristía; el Príncipe es Asuero que libera al pueblo —lo redime—, y ofrece a la Esposa espigas de pan vivo ...).

El Rey invita a las bodas a toda la gente (el texto se acerca más a la parábola básica de las bodas), y envía a los profetas para que anuncien la invitación por todas las tierras: así, muchos serán los llamados, aunque pocos los escogidos.

Dos personajes importantes asoman en este momento: la Verdad y la Mentira, que van a simbolizar la diferente recepción que la gente muestra frente al mensaje de los enviados del rey. El conflicto entre los dos lleva a un enfrentamiento en el que la Mentira, en un primer momento, triunfa, y roba la capa de la Verdad, la cual huye en busca de ayuda y pretende acogerse a la Gentilidad. Todo este tramo expresa el rechazo del Mesías por parte del Judaísmo, y la sustitución del pueblo elegido por la Gentilidad. De todas maneras en una primera reacción la Gentilidad pagana no quiere dejar a sus múltiples dioses, y la Verdad se halla desasistida. Daniel, que llega a anunciar a los gentiles el Dios verdadero, es apresado y arrojado al lago de los leones.

La Verdad, sin embargo, es inmortal e invencible, y lo mismo que la Iglesia puede ser afligida, desterrada, negada, pero no vencida ni muerta, pues la Verdad y Dios se identifican.

La acción entre Gentilidad y Daniel se interrumpe violentamente con la aparición de la Sinagoga como loca furiosa, que rechaza con rabia a la Verdad y declara ser la única esposa posible para el Príncipe. La Verdad aduce el testimonio de Isaías, y aparece (v. 736) el mismo profeta, que anuncia el banquete eucarístico en una serie de figuras conocidas del Antiguo Testamento (vellón de Gedeón, maná, pan de Melquisedec, miel en la boca del león muerto por Sansón ...), todas ellas imágenes del sacramento y muy repetidas en los autos de Calderón:

De parte desta verdad
como salud del Señor
a sus bodas te convido
en cuya mesa el cantor
del alba verás casado,
en la piel de Gedeón
el maná de los desiertos,
cifrado a un dulce sabor
del grande Melquisedec
el pan de proposición

vivo, y labrado el panal
de la boca del león,
para hallarse a su comida [...]

La sinagoga lo rechaza y ordena que el profeta muera martirizando con una sierra, muerte que se interpreta en el marco de referencia de la parábola de los labradores homicidas (vv. 799 y ss.), que acabarán matando al mismo Príncipe (alusión a la muerte de Jesucristo).

Tras un diálogo lírico entre los esposos (vv. 817 y ss.) con ecos del *Cantar de los cantares*, el Príncipe, conociendo los rechazos sufridos por sus embajadores, decide ir en persona a proclamar las bodas y la invitación universal. Si los poderosos ignoran el convite, serán acogidos los pobres peregrinos (vv: 906 y ss.: ver el auto del *El nuevo hospicio de pobres* sobre este mismo motivo). La voz de Dios (representada según la iconografía de San Juan Bautista) pregona la fiesta:

Venid, mortales, venid
a comer en las bodas de un manjar feliz.

La Sinagoga, pertinaz en su error, se concierta por 30 monedas con la Mentira (evocadora en este episodio del personaje del traidor Judas) para robar el manjar del Príncipe. En su delirio repasa en fantásticas imaginaciones proféticas la propagación del cristianismo (vv. 1000 y ss.), su sustitución como pueblo elegido por la Gentilidad, y la predicación de apóstoles y santos por todas partes del mundo:

Allí en Padmos miro a Joan
haciendo de su ascendencia
un Apocalipsis; en Scitia,
Andrés su doctrina asienta;
en Heliópolis, ciudad
de Asia, Felipe la siembra;
Matías y Bernabé
en la coronada reina
del archipiélago Chipre;
Judas y Simón en Persia;

en Etiopía Mateo
 y Bartolomé en Armenia;
 en Jerusalén dos Diegos,
 y el uno para mayor pena
 a España pasa a hacer noble
 insignia la cruz bermeja [...]

Al convite, en fin, acude un escuadrón de diversas naciones capitaneadas por la Gentilidad. Esta referencia a las varias naciones conecta el auto, de manera algo anecdótica, con la ciudad de Toledo, y en su etimología de “junta de muchos, unión de naciones, unión de gentes” que se advierte en todos estos autos toledanos.

El desfile de naciones con sus trajes es espectacular, y el auto se dirige hacia su desenlace cuando aparecen de manera igualmente espectacular las mesas del banquete, desde debajo del tablado, adornadas con luces y llenas de viandas entre las que destacan un cordero, de evidente significado eucarístico, que se hace explícito al dar la vuelta toda esta máquina y ofrecerse a la vista del espectador un cáliz grande y una hostia con luces en una especie de custodia. La Mentira es arrojada del banquete por no llevar la ropa nupcial, es decir, según su sentido místico, no lleva las disposiciones (atrición y contrición) con las que se ha de entrar en el Reino de los Cielos, no muestra correspondencia a la gracia.

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

este pan y este vino
 es mi carne y sangre mesma [...]

La obra termina, algo abruptamente, con la lucha abierta entre Sinagoga y Príncipe, y con la exaltación del Sacramento y exposición del dogma de la transustanciación.

El socorro general, auto en clave historial

La calificación de “sacramentales” no es la única que aparece asignada a los autos en los testimonios que nos los han transmitido. Hay dos términos que son constantes, o al menos muy frecuentes: el consabido de “alegóricos” y el menos estudiado de “historiales” (Arellano, “El marco historial” 221-248). Tenemos pruebas de que es concepto significativo para el propio Calderón.

De todos los matices de significado que el término puede contener, interesa recuperar por el caso concreto de *El socorro general*, el más inmediato y directo, equivalente a “histórico relativo a la historia”. En efecto, este auto, escrito para ser representado en el Corpus Christi de 1644 en la ciudad de Toledo, construye su argumento sobre sucesos históricos, factuales (elaborados poéticamente, según la conocida libertad con que la poesía se enfrenta a la historia). Pues hay que ser conscientes de que en los autos calderonianos no se produce, ni mucho menos, la abstracta desespacialización y atemporalización total que la crítica suele subrayar, quizá con exceso, al insistir en su dimensión religiosa y espiritual, que todo lo considera *sub specie aeternitatis*. Conviene, por el contrario, no perder de vista la importancia nuclear de la historia humana, que entra torrencialmente en los autos calderonianos.

En este sentido, *El socorro general* es ejemplar, en su referencia —aunque no se mencione explícitamente— a la guerra de Cataluña en la que Calderón participó como soldado (Zudaire 268 y Arredondo 126-127), y en la que murió su hermano José.

Su redacción coincide con un momento importante en el desarrollo de la guerra de Cataluña, conflicto que duraría prácticamente hasta la rendición de Barcelona el 13 de octubre de 1652. Las victorias francesas de 1642 no se continuaron en 1643, campaña en la que el ejército de Felipe IV empieza su avance desde Tarragona y Aragón. Monzón se recupera en diciembre de 1643 y Lérida se toma en julio de 1644. Se trata por tanto, de un tema de actualidad máxima (Stradling 314-315).

Una guerra que da pie al argumento de un auto de 1644 y que enfrenta a la monarquía católica con un súbdito rebelde apoyado por unos gentiles que además son “francos” no podría menos de evocar en cualquier caso a los espectadores la guerra catalana. Pero esta evocación se hace muy precisa en múltiples detalles que Calderón disemina de manera sistemática a lo largo del auto.

El argumento presenta la rebelión de la Sinagoga y Gentilidad contra el mayor monarca, el monarca católico, que debe acudir en socorro de sus derechos con su ejército, que es la Iglesia militante. En lo que se refiere al plano historial, se percibe de manera bastante evidente que la Sinagoga apunta a los catalanes, mientras que la Gentilidad (a la que la Sinagoga llama en su exilio para vencer a la Iglesia) remite a los franceses. La guerra del auto es, no hay duda, la de Cataluña.

La acción se abre con la Sinagoga, “vestida a lo judío, con bastón de general” incitando a la lucha a la hebrea milicia, en defensa de sus “fueros antiguos”, que el virrey tiene al parecer propósito de conculcar. Desde la lectura del plano bíblico-religioso la coherencia es muy clara. Cristo, segunda persona de la Trinidad, y

enviado por Dios Padre, puede ser llamado virrey, o segunda persona del mayor monarca, y efectivamente viene a terminar con la antigua ley o Ley de la Gracia. Desde esta perspectiva se integra en la apertura del auto el relato de algunos episodios del éxodo del pueblo judío (el paso del mar Rojo, el camino hacia la tierra de Promisión, o la caída del maná, el racimo de Caleb... de claro valor prefigurativo de la Eucaristía), que no tiene una lectura cifrada relativa al aspecto histórico español y preciso que estoy señalando.

Pero de manera simultánea a esta lectura propia de las “letras divinas”, y alternando con los fragmentos relacionados de modo específico con el pueblo judío, de inspiración bíblica, se nos aparece la lectura más ceñidamente historial y de actualidad: la primera llamada de atención enseguida el sentido de ese virrey, muerto por los amotinados (Cristo, en el plano de la historia religiosa y el Conde de Santa Coloma, virrey de Cataluña, muerto el famoso Corpus de sangre en junio de 1640, en el plano de la lectura histórica y terrenal).

Esta ruptura de los fueros es la razón inmediata que Sinagoga aduce para la rebelión. Se pide los votos de rabinos y escribas “que en mi república son / los diputados ministros”, y se lleva a cabo la muerte del virrey. La expresión “diputados” no puede tampoco resultar neutra ni inocente. En el posterior relato de la Apostasía se vuelve a explicitar esta identificación de Sinagoga y Diputación, que no tendría mucho sentido fuera de esta alusión histórica a los *diputats* catalanes.

La variedad de naciones en las tropas realistas es elemento usado con gran habilidad por Calderón: responde en primer lugar, a un hecho objetivo de la formación del ejército en el plano historial, pero también en el plano alegórico en el que representa a la Iglesia, que significa precisamente “unión de fieles”. Esta semántica facilita ahora la mención directa en homenaje a la ciudad que había encargado el auto, Toledo, que en la interpretación calderoriana significa “fundación de muchos”, es decir casi lo mismo.

Y todavía un factor más: habría que ver en esta insistencia de la “unión de gentes” un apoyo de la famosa “unión de armas”⁴ que pretendía Olivares y a la que se oponía Cataluña.

La Sinagoga no puede resistir el avance del ejército católico y se ve obligada a introducir un factor nuevo en la guerra. Pide ayuda a la gentilidad, que representa a Francia en el plano histórico; la esclavitud del pueblo judío acabará expresando la

⁴ Para la unión de armas de Olivares, véase Elliot, *El conde* 251-253, 276-283; y para la Unión de Armas y Cataluña, 254-256, 271-272.

sumisión de Cataluña a los franceses, que de auxiliarse se convierten en los amos. La visión que desde su perspectiva ofrece Calderón en cuanto a los resultados de esta subordinación a Francia parece ajustada a los hechos (Elliott, *La rebelión* 472-473).

En 1644 las fuerzas del rey están empezando a dominar la situación, que todavía está lejos de llegar a su final: cuando Calderón escribe el auto están pendientes los sucesos de la guerra que da base a la alegoría. El utílogo explica al público las razones por las que el argumento queda también sin final definido: está claro que en la visión del mundo calderoniana expuesta en todos los autos sacramentales, la Iglesia triunfante dominará el final de la historia, pero en cuanto al trazado de los episodios historiales de *El socorro general*, esta precisión última responde perfectamente al estado de la guerra a la altura de 1644:

Y dejando aquí pendientes
todos aquestos sucesos
de quien esta alegoría
la novedad ha compuesto
a la Iglesia, Inquisición,
ciudad, damas, caballeros,
nobleza y plebe, pidamos
el perdón de nuestros yerros.

La humildad coronada

Este auto, según las mismas anotaciones autógrafas en el manuscrito conservado (donde lleva el título que consigno en mi epígrafe, aunque en otros testimonios se titula *La humildad coronada de las plantas*, *Las plantas* o *Auto de los árboles*) se escribió para el Corpus de Toledo de 1644. Con el anterior de *El socorro general* constituye la pareja de autos que celebraron en la ciudad imperial el Corpus Christi de ese año.

Es un auto peculiar en el que todos los personajes son plantas que revisten diverso significado alegórico. En los primeros instantes de la pieza dos ángeles traen una corona que, según explica el Cedro, será para la planta que merezca ser coronada monarca de las demás. Cada una de las plantas quiere conseguir este honor y dominio, y explica sus méritos respectivos; en esta explicación se insertan los valores simbólicos que la alegoría les atribuye. El Laurel representa la victoria, y por

ende la Gentilidad (en relación con el poder guerrero del imperio romano); el Espino es símbolo de la ley severa y representa al Judaísmo y a la Ley Escrita; la Oliva es símbolo de la paz y de la Ley natural, anterior a la escrita... Los acompañan la Encina, símbolo de la herejía, el Almendro, símbolo de la locura y el Moral, de la prudencia, y como protagonistas de la alegoría eucarística la Espiga y la Vid, que darán materia al Sacramento, y cuya humildad será transformada en exaltación, vinculadas con la Ley de la Gracia. Son las tres leyes que rigen la historia teológica del mundo, y que ya se han mencionado a propósito del *Psiquis y Cupido*.

El Espino, Judaísmo, es el personaje más violento, y el más negativo. Furioso por el rechazo de que es objeto, ataca al Cedro (que representa a la cruz, y por tanto metonímicamente a Cristo), y todo el orbe tiembla con los prodigios que acompañaron a la muerte del Salvador. Errabundo, el Espino llega a la celestial Sión, donde se produce el fallo del certamen: algunas de las plantas reciben honores; así la Oliva no recibe la corona, pero ella misma podrá coronar como emblema de la paz; lo mismo el Laurel (la Gentilidad convertida). La Encina, como hereje, que rechaza el sacramento, es expulsada (al igual que el Judaísmo, que no acepta a Jesucristo como Mesías). Y la corona recae en la Espiga y la Vid, los más humildes, pero expresión del misterio de la Eucaristía y de la Gracia.

Los expulsados Espino y Encina huyen consternados, y en ese momento final se introduce, algo a trasmano, la mención toledana específica, presentando a la ciudad como centro de la fe, que será tanto nueva fuente de desdichas para estos réprobos:

Pues no ha de ser sólo esos
vuestro dolor, sino que
también en la gran Toledo
hagan con sumo placer
fiestas al grande misterio,
que es el triunfo de la fe.

La fuente principal del esquema alegórico de este auto se toma del Libro de los Jueces 9, 7-21. Es el apólogo de Jotán relativo a las pretensiones monárquicas de Abimelec: Abimelec, por deseo de reinar, mata a sus hermanos, los 70 hijos de Yeruball, y sólo escapa Jotán, que se dirige al pueblo dispuesto a coronar al homicida, con este apólogo:

Escuchandme, habitantes de Siquem, y Dios de os escuchará. Los árboles fueron a ungir un rey sobre ellos y dijeron al olivo: Reina sobre nosotros. Y el olivo les respondió: ¿Cómo voy a dejar el aceite por el que me ensalzan los dioses y los hombres, para ir a mecirme sobre los árboles? Entonces los árboles se dirigieron a la higuera: Ven tú y reina sobre nosotros. Y ésta les contesto: ¿Cómo voy a dejar mi dulzura y mi buen fruto para ir a mecirme sobre los árboles? Los árboles se dirigieron entonces a la vid: Ven tú y reina sobre nosotros. La vid les respondió: ¿Cómo voy a dejar mi mosto que alegra a los dioses y a los hombres para ir a mecirme sobre los árboles? Dijeron pues todos los árboles al espino: Ven tú y reina sobre nosotros. Y el espino respondió a los árboles: Di me ungís de verdad como rey vuestro venid a cobijarnos a mi sombra, pero si no, saldrá fuego que devorará los cedros del Líbano.

Como indica San Miguel (117-122), Calderón incluye las plantas mencionadas en la fuente bíblica, excepto la Higuera, y añade cinco plantas más que le convienen para estructurar la simbología sacramental (Moral, Laurel, Encina, Almendro y Espiga). La Espiga en este sentido es nuclear. Es importante también el sentido que reviste el Cedro en el auto. Es un árbol muy extraño desconocido para los otros, triforme, con hojas de palma y ciprés: “Sale el Cedro con un bastón en forma de cruz, en un brazo della hojas de palma, en el otro hojas de ciprés y en el medio otras ramas de las que más le imiten”. El significado apela a simbolismos conocidos en la tradición de la exégesis cristiana, basados en los atributos de cada una de estas plantas (incorruptibilidad del cedro, simbolismo funeral del ciprés, victorioso de la palma), integrando referencias trinitarias con otras cristológicas en la forma de cruz, según explica el propio texto.

Además del apólogo del libro de los Jueces señala San Miguel otro motivo que constituye el segundo pilar del auto calderoniano, el de la exaltación del humilde, que aparece de manera constante en el Antiguo Testamento y en el Magnificat del Evangelio de San Lucas, especialmente en lo que se refiere al versículo “Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles”.

El santo rey don Fernando (primera parte). Los motivos toledanos

Este es uno de los doce autos que se imprimieron en vida de Calderón en la *Primera parte* de 1677. Por la documentación conservada sabemos que se escribió para las fiestas del Corpus madrileñas de 1671.

El argumento arranca de un motivo legendario de la vida del rey Fernando III de Castilla y León: un hebreo halla en Toledo un libro de madera, escrito en hebreo, griego y latín, libro profético en el que se narra la historia de la humanidad (desde Adán hasta el Anticristo), y que concluye señalando que será encontrado en el reinado del propio Fernando III. Calderón escribió dos partes, es decir, dos autos, con el rey Fernando de protagonista, para que se representara conjuntamente, uno a continuación del otro, y por eso la acción no se cierra por completo en este primero, que es el que guarda relación con la ciudad de Toledo.

En todo el auto hay dos niveles de acción, dos mundos paralelos que se corresponden con el mundo sobrenatural y el de la España del siglo XIII. A este segundo pertenecen todos los personajes históricos (Rey, Santo Domingo, Hebraísmo, Apos-tasía, Alcorán, Rústico...), y al primero las virtudes, y los dos santos (Isidoro y Leandro). Las tres virtudes son personajes alegóricos invisibles para el resto de los personajes. Por eso no actúan propiamente en el tablado, todas sus intervenciones son para los espectadores, mientras los personajes históricos sólo sienten el efecto sus acciones, sin entablar nunca un diálogo con ellas. La breve actuación de los santos se da en forma de visión onírica, y de nuevo se sitúa en el plano de lo sobrenatural, escenificándose en lo alto del tercer carro, y no en el tablado.

Se plantea al principio cierta coexistencia de posturas religiosas apoyadas en la generosidad del rey con judíos y moros, pero todo conducirá al endurecimiento de las actitudes políticas y religiosas, avanzándose el rigor de la Inquisición en tramos posteriores del auto, y considerando una de las mayores virtudes del rey su participación directa en un auto de fe.

En este primer bloque se integra ya una genealogía del rey, y un elogio de su fe y virtudes, introduciendo la perspectiva propia de los géneros hagiográficos, que en buena parte corresponden a este auto, ya que en el plano del argumento es precisamente un rey santo quien incorpora la figura alegorizada de Cristo.

El maravilloso hallazgo de un libro de madera que ha hallado encerrado en una roca⁵ nos introduce en el territorio del milagro, del suceso extraordinario que anuncia grandes advenimientos. Es parte de la estructura hagiográfica que marca genéricamente el *argumento* de este auto. El mensaje del libro expone dos dogmas básicos del catolicismo: el de la perpetua virginidad de María y el misterio eucarístico. Se añade una última profecía, referida al Rey, de categoría muy diferente. No es un

⁵ El encuentro del libro de madera pertenece a la tradición del santo; lo narra, por ejemplo, Alonso Núñez de Castro en la *Vida de San Fernando* (1673).

dogma de fe, sino el anuncio de una misión, que forma parte de la mitificación de Fernando III, y la consiguiente exaltación de la estirpe reinante de los Austrias, ya que el rey Fernando es el primer punto de unión con la casa de Austria (vv. 299-314).

En el marco de los diversos sucesos que componen el argumento, el hebraísmo declara que quiere tomar el Bautismo, en un episodio (el de Eleazaro) que pertenece a la tradición de la ciudad, y que también se evoca en *El socorro general*.

El alborozo en Toledo sorprende a la Apostasía que conoce los hechos por Rústico: el Rey va a ser el padrino en el bautizo, mientras la Apostasía se muestra como un hereje impenitente y, para evitar que su alma se pierda, el Rey lo encomienda a Santo Domingo (a la Inquisición). El auto toma a partir de este momento (vv.1250 y ss.) la estructura de un juicio inquisitorial (un paradigma compositivo repetido en otros autos de Calderón) que culminará con un auto de fe, el primero de la historia, según el texto.

La escritura de este auto de celebración hay que entenderla en el marco de la exaltación de la figura de Fernando III. El 7 de febrero de 1671 el Papa Clemente X extendió el culto a San Fernando, que se venía venerando en numerosos lugares, a todos los dominios españoles y el 6 de septiembre de 1672 amplió la veneración del santo a toda la Iglesia.

En este contexto de celebración nacional, Madrid y Pedro Calderón de la Barca, le dedican los dos autos sacramentales de 1671, el primero de ellos situado en el marco de Toledo y denso de motivos toledanos, como he indicado.

Final

Toledo, plaza de armas de la fe, como se la califica reiteradamente en los autos de Calderón, sede primada, antigua capital imperial, es un espacio urbano mítico muy apropiado para integrar las referencias comentadas en el universo sacramental. Por otra parte, la riqueza de las celebraciones del Corpus toledanas explican los encargos hechos al gran poeta de los autos, que, no se olvide, vivió algunos años en Toledo y sirvió en su catedral. Aunque no siempre la relación de los textos sacramentales con la ciudad pueda considerarse muy coherente, no cabe duda de que Toledo es una presencia importante en los autos de don Pedro Calderón.

Obras citadas

- Arellano, Ignacio. *Diccionario de los autos de Calderón*. Pamplona–Kassel: Universidad de Navarra–Reichenberger, 2000.
- . “El vestuario en los autos sacramentales de Calderón.” Cuadernos de Teatro Clásico. En prensa.
- . “El marco historial de los autos de Calderón.” Ed. J. Alcalá Zamara y A. E. Pérez Sánchez. *Velázquez y Calderón dos genios de Europa*. Madrid: Real Academia de Historia. 2000. 221-248.
- Arredondo, M. S. “Armas de papel: Quevedo y sus contemporáneos ante la guerra de Cataluña.” *La perinola*. 2 (1998): 117-151.
- Bauer, J.B. “La exégesis del Nuevo Testamento y su trayectoria.” Ed. J. Schreiner. *Métodos de la exégesis bíblica*. Barcelona: Herder. 1974.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La inmunidad de lo sagrado*. Ed. J. M. Ruano, D. Gavela y R. Martín. Pamplona–Kassel: Universidad de Navarra–Reichenberger. 1997.
- . *Obras completas. Autos*. Ed. Ángel Valbuena Pratt. Madrid: Aguilar. 1987.
- Elliott, J. H. *La rebelión de los catalanes*. Madrid: Siglo XXI, 1977.
- . *El conde Duque de Olivares*. Barcelona: Crítica, 1990.
- Páramo Pomareda, J. “Consideraciones sobre los autos mitológicos de Calderón.” *Thesaurus*. 12 (1957): 51-80.
- Pérez Moya, J. *Filosofía secreta*. T. I. Ed. E. Gómez de Baquero, Madrid: Los Clásicos Olvidados, 1928.
- Rull, Enrique. “Psiquis y Cupido en calderón.” Ed. J. M. Escudero y M. C. Pinillos. *La rueda de la Fortuna*. Kassel: Reichenberger. 2000. 125-148.
- San Miguel, A. “La humildad coronada de las plantas. Contribución al estudio de sus fuentes.” Ed. H. Flasche, et. al. *Hacia Calderón*. Berlín: W. de Gruyter. 1979. 117-122.
- Schreiner, J. “Breve historia de la exégesis veterotestamentaria.” Ed. J. Schreiner. *Métodos de la exégesis bíblica*. Barcelona: Herder. 1974.

- Shergold N. D y J. E. Very. *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón: 1637-1681*. Madrid: Ediciones de Historia, Geografía y Arte, 1961.
- Stradlig, R. A. *Felipe IV y el gobierno de España, 1621-1665*. Madrid: Cátedra. 1977.
- Seznec, J. *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Trad. J. Arazandi. Madrid: Taurus. 1983.
- Zudaire Huarte, Eulogio. "Un escrito anónimo de Calderón de la Barca." *Hispania*. 13 (1953): 268-293.