



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

*LA INMUNIDAD DEL SAGRADO: ESTUDIO, EDICIÓN Y
ANOTACIÓN DE UN AUTO SACRAMENTAL DE
CALDERÓN DE LA BARCA*

Tesis de Maestría realizada por Rafael MARTÍN # 061350

Director: Prof. José RUANO DE LA HAZA

Dept. of Modern Languages and Literatures
University of Ottawa

© Martín, Rafael, Ottawa, abril de 1995



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-612-11579-8

Canada



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

ABSTRACT

This M.A. thesis offers for the first time a edition with a critical study and a annotation of Calderón's *auto sacramental* *La inmunidad del sagrado*. The thesis consits of:

- A) an Introductory study, composed of the following sections: 1) general survey of the dramatic genre known as the *auto sacramental* play, mystery plays in honour of the Holy Eucharist; 2) critical analysis of the *auto*, with special emphasis on its allegorical nature, its metrical structure and its staging.
- B) The edited text of the *auto*, whose spelling and punctuation have been modernized and regularized except where alterations would have affected the pronunciation. All abbreviations have been silently resolved in the text and all changes introduced in the copy-text have been registered in the Textual Notes.

The thesis also contains a Bibliography of the cited works.

*A Delia Gavela,
a quien le debo mi interés por esta obra,
que colaboró en la fijación del texto calderoniano
y en la elaboración de alguna de las notas al auto.*

Índice

Estudio introductorio	
Prefacio	2
Introducción	3
La alegoría en <i>La inmunidad del sagrado</i>	8
Metáfora y simbolismo	9
El Mundo y sus Elementos	16
La Culpa y la Gracia	19
El Hombre y la Malicia	21
El Mercader	22
La Justicia y la Misericordia	25
Estudio métrico y su funcionalidad	27
Las canciones	33
Escenificación del auto	40
Notas	45
<i>La inmunidad del sagrado</i>	
Criterios de edición	50
Abreviaturas utilizadas	51
Texto del auto sacramental	52
Notas al texto	101
Bibliografía citada	129

Prefacio

El presente trabajo se propone editar un auto sacramental de Calderón de la Barca apenas conocido ni estudiado: *La inmunidad del sagrado*. En tanto género genuinamente español, el auto sacramental permite estudiar aspectos dramáticos apenas desarrollados en otros géneros teatrales, como es el caso de la alegoría, eje fundamental sobre el que se articula toda obra sacramental.

Aunque Calderón escribió cerca de ochenta autos destinados a la celebración del Corpus Christi madrileño, sólo unos pocos de ellos han sido realmente estudiados e interpretados críticamente. De todo el mundo son conocidos autos como *La vida es sueño*, *La cena del rey Baltasar* o *El gran mercado del mundo*, pero el texto de *La inmunidad del sagrado* ha pasado desapercibido para los críticos.

Junto al estudio de la alegoría en nuestro auto, la presente tesis estudia otros apartados ciertamente interesantes para la comprensión del teatro sacramental en particular y del teatro del siglo de oro en general, como son la versificación y la escenificación del mismo. El estudio métrico pretende relacionar las diferentes secuencias dramáticas con el cambio de grupos estróficos. Dentro del apartado de la versificación, nos ha parecido interesante profundizar en el sentido de los numerosos fragmentos musicales que el texto contiene. Gracias a la conservación de las "memorias de apariencias" elaboradas por el propio Calderón para sus autos, hemos podido constatar, asimismo, la importancia de la escenificación para la comprensión global de la obra. En definitiva, ya que la alegoría dramática se sirve tanto de la imagen escénica como del contenido musical, se pueden extraer conclusiones interesantes de su estudio.

Agradecido al profesor Ruano de la Haza por la oportunidad que me brindó al ofrecerme la posibilidad de llevar a cabo este proyecto, espero que el presente estudio rellene alguno de los huecos inexplorados por la crítica en la comprensión del auto sacramental alegórico español del siglo de oro.

Introducción

Aunque en 1264 Urbano IV creó la fiesta del Corpus, fue en 1317 cuando Juan XXII decretó que se pasease la Hostia en la procesión conmemorativa del Corpus Christi. A partir de esta fecha, el jueves que sigue al domingo de Pentecostés se constituye en una de las más importantes festividades religiosas de la Europa del fin del medievo. Como le ocurrió al resto de las fiestas religiosas, la nueva celebración reunía sustratos festivos tanto de la tradición religiosa como de la más pura raigambre profana, adaptándose, obviamente, a la cosmovisión religiosa apetecida. Desde que se institucionalizó dicha procesión, los motivos profanos formaron parte y accedieron al mismo nivel connotativo que el resto de las alusiones puramente religiosas; por tanto, no es extraño que junto al sagrado sacramento desfilaran por las calles bufones, juglares, dragones, la tarasca, etc.:¹

Además de la representación de los autos sacramentales, con sus loas, bailes, entremeses y mojigangas, la fiesta del Corpus vio otros entretenimientos y espectáculos, como el de la tarasca y los gigantes, y varias clases de danzas. Había siempre una danza de espadas, provista por los habitantes de Brunete, que tenían esta danza como una parte vistosa de su tradición local; aunque a veces hay competencia con otros danzantes, como son los de Getafe, que hicieron la danza varios años. (Shergold y Varey, XXIII)

Junto al motivo de la fiesta del Corpus es igualmente significativo para la delimitación del auto sacramental como género específico apuntar la presencia de toda la tradición del drama litúrgico medieval. Aunque los estudios no son todavía definitivos en este respecto, parece razonable suponer que en la conjunción de ambos factores –fiesta y drama litúrgico– tuvo que estar el origen del auto sacramental mismo.

Las representaciones, aspecto que nos interesa en este estudio, son consubstanciales a la fiesta misma; si bien es cierto que presentan una gran

evolución formal, estructural, dramática e interpretativa a lo largo de los siglos que van desde su origen hasta mediados del siglo XVII en que, bajo el monopolio dramático de Calderón de la Barca, adquieren su total apogeo artístico.² Por lo que se refiere a los lugares de representación, es importante constatar que, aunque se escenificaban autos sacramentales no sólo en ciudades sino también en pueblos, el lugar preferente por su grandiosidad y aparato fue la Corte española.³

De lo expuesto hasta ahora se desprende que la fiesta sacramental barroca suponía la exaltación del dogma de la Eucaristía. Como veremos más adelante, la explicación del dogma se realizaba mediante la alegoría. Pero no sólo el auto sacramental, sino la propia fiesta del Corpus se presentaba como alegoría, ya que la procesión, el oficio religioso, o las máscaras que desfilaban por las calles, conllevaban en sí mismos las ideas del bien y del mal que son igualmente sustrato de los distintos personajes del auto sacramental. La alegoría del auto sacramental era, pues, continuación de la alegoría que comenzaba por la mañana durante la procesión del Sacramento.⁴

Frente a la opinión de parte de la crítica de que los autos sacramentales surgen como producto tridentino frente a la expansión en Europa del pensamiento luterano y del calvinista, nuestra postura es la de entenderlos, más bien, como resultado general del carácter social y festivo del medievo o, si se quiere, como consecuencia particular de la idiosincrasia del pueblo español, más a gusto ante la visión de espectáculos callejeros que en los límites del templo.⁵ Además, también en las comedias y en otros textos literarios de la época se atacaba el protestantismo, y no por ello son estudiados como consecuencias del sentimiento ultrarreligioso español. En este sentido:

Al pueblo español no había que instruirle desde el teatro, pues estaba ya suficientemente instruido desde los púlpitos, las misas, las procesiones, las conmemoraciones cíclicas cristianas y los actos más cotidianos de su vida, fuese seglar o eclesiástica. Mal se le podía enseñar al pueblo teología y filosofía escolástica desde un escenario. (Rull, 21-22)

Fue la Iglesia la que se apropió del espíritu festivo del pueblo para participarle los dogmas:

Hay múltiples referencias de que el público asistía a los autos como a una ceremonia religiosa, e incluso que se arrodillaba cuando en un lienzo se exponía la Sagrada Hostia, lo que maravillaba a los espectadores extranjeros. Que había teología, y mucha, sobre todo en los autos calderonianos, es evidente, pero es muy dudoso que el público aprendiese las argumentaciones, a veces sofisticadas, del dramaturgo; todo lo más, captaría el sentido global de su intención, que por otra parte suponía predicar a convencidos. (Rull, 23)

Sí es consecuencia del Concilio de Trento la primacía de la Eucaristía sobre los demás sacramentos; y no es extraño, entonces, que en torno a su celebración se desarrollara explícitamente un tipo de teatro más cercano a la catequesis que a lo puramente celebrativo.

Ciertamente se pueden ver las semejanzas entre los autos sacramentales y, por ejemplo, los sermones religiosos: en ambos concurren la exégesis necesaria para la comprensión de los dogmas de fe. Pero no sólo temática sino estructural o formalmente tienen estrechas concomitancias: "la disposición del sermón solía ser, como se sabe, tripartita, [...] se fabricaba con un exordio, una narración y un epílogo de desigual extensión" (Egido, 91). Efectivamente, en los autos sacramentales se puede apreciar esta estructuración a pesar de contar con un único acto.

La inmunidad del sagrado se puede dividir de acuerdo con esta concepción en tres partes: el exordio o preparación del argumento (vv. 1-637 del auto), narración o desarrollo del alegórico juicio (vv. 638-1325), y epílogo o exaltación final de la Eucaristía (vv. 1326-1504). Además, "los sermones solían glosar una frase o texto, al igual que los autos verificaban la verdad de un título" (Egido, 92); de manera parecida, nuestro auto atestigua el hecho de que la Iglesia (*sagrado*) es el único refugio válido (*inmunidad*) para la salvación humana. Estilísticamente también coinciden el sermón y el auto sacramental: figuras poéticas,⁶ mitología y cuentos, autoridades sagradas o históricas y, sobre todo, la alegoría servían al desarrollo argumental de los mismos.

El *Diccionario de Autoridades* define auto sacramental como “cierto género de obras cómicas en verso, con figuras alegóricas, que se hacen en los teatros por la festividad del Corpus en obsequio y alabanza del Augusto Sacramento de la Eucaristía, por cuya razón se llaman sacramentales. No tienen la división de actos o jornadas como las comedias, sino representación continuada sin intermedio.” Seguramente ésta no sea la definición más científica del auto sacramental, pero es lo suficientemente acertada como para hacerse una idea de lo que dicho género representaba en nuestro barroco. “Verso,” “alegoría,” “Corpus,” “Eucaristía,” “continuada,” son los términos más claros que se pueden usar para definir el auto sacramental; todos ellos juntos sólo pueden referirse al auto sacramental, y el presente trabajo de investigación, de hecho, se fija esencialmente en los dos primeros conceptos (versificación y alegoría) como forma de interpretar la naturaleza de estas representaciones. Sin embargo, lo que confiere el carácter más genuino a estas piezas es su exaltación de la Eucaristía, medio y fin de la representación.

En época de Calderón se distinguían dos tipos de autos: sacramentales e historiales. Los historiales eran los que daban “forma dramática a episodios históricos o legendarios” (Parker, 147). Aunque Pando y Mier, en su edición de los autos calderonianos de 1717, colocó *La inmunidad del sagrado* entre los historiales y hoy en día se le asocia, dentro de los alegóricos, con los filosóficos y teológicos, parece que lo más acertado sea enmarcarlo dentro de un grupo mixto, ya que en el propio auto se reconoce esta dualidad temática:⁷

Pues lo historial dejemos
y a lo mixto alegórico tornemos. (vv. 933-34)

Se podría aducir que todos los autos historiales hacen esto, siempre hay dos o más niveles. Pero también es verdad que existen autos puramente historiales, como *La cena del rey Baltasar*, en los que la historia dramatizada es tan importante o más que el sentido catequizante que se desprende de la alegoría.

El nivel de lo historial reside en todas las alusiones que se hacen de episodios bíblicos, y lo puramente alegórico es la representación de los mismos a modo de juicio o debate interior en el alma del Hombre. En los

autos sacramentales alegóricos, la alegoría o metáfora se revela por sí misma. En el caso de los autos historiales, "el dramaturgo no se halla ante una metáfora, sino ante una historia ya conocida en la que se relata determinada experiencia humana" (Parker, 150). En *La inmunidad del sagrado* se dan, en nuestra opinión, los dos casos: unos episodios bíblicos (tomados en su mayoría del Génesis, de los evangelios de San Juan y San Mateo, y del Apocalipsis) adquieren forma escenográfica mediante el alegórico argumento de la disputa interior del Hombre por salvarse de las consecuencias del pecado original. En este sentido, la interpretación que se hace del contenido de la Biblia es lo que permite enmarcar al auto dentro de la categoría teológico-filosófica que pretendía Valbuena Prat; pero hemos de notar que, para el creyente, los episodios bíblicos son verdad y, por tanto, historia; de ahí la mixtura de nuestro auto sacramental.

La alegoría en La inmunidad del sagrado

Antes de empezar el estudio acerca de la alegoría del auto conviene añadir unos datos que ayudan a la comprensión final del mismo.

El 12 de junio de 1664, Corpus Christi, se representaron en Madrid dos autos sacramentales: *La inmunidad del sagrado* y *A María, el Corazón*.⁸ La representación de la fiesta sacramental se iniciaba con una loa. De todas las obras teatrales breves, la loa era la representación más cercana temáticamente al auto sacramental, ya que hacía las veces de preludio o preparación al mismo.

Aunque se pone en duda que las loas que Pando incorporó a su edición de los autos calderonianos fueran las mismas que se escribieron para cada auto, en el caso de *La inmunidad del sagrado* sí parece que incluyó la apropiada. De hecho, la loa se inicia en los siguientes términos:

MÚSICA	Silencio, atención, que la Culpa y la Gracia, en místico hoy alegórico duelo intentan saber, si en los términos mismos que el daño nos vino, nos vino el remedio	(OC III, 1110)
--------	---	----------------

Además, se repiten en la loa expresiones idénticas a las utilizadas en el auto:

[...] en los términos mismos,
que el daño nos vino, nos vino el remedio
(OC III, 1110, 1111, 1112, 1113, 1114; vv. 1445-46 y 1512-13 del auto)

Que del Hombre el daño, viendo en los términos mismos el remedio, sea al sagrado restituido.	(vv. 1216-19)
---	---------------

Un elemento del vestuario escénico nos ayuda, también, a relacionar ambos textos. En la loa, el Cielo aparece en escena con un "*tronco, formado de una*

cruz" (OC III, 1112); y en el auto se menciona esta situación cuando "*sale el Mercader con la cruz que sacó al principio el Cielo*" (v. 1185a).

La propia temática de la loa es significativa a este respecto, pues no era normal que en las loas se escenificaran los combates alegóricos propios de los autos.⁹ Sin embargo, la loa para *La inmunidad del sagrado* presenta el debate entre la Culpa y la Gracia.

Una vez aclarada esta cuestión, pasemos al estudio de la alegoría propiamente dicha.

Metáfora y simbolismo

Calderón alegoriza en *La inmunidad del sagrado* la redención del pecado original ofrecida al género humano gracias a la intercesión divina. La alegorización se presenta mediante la celebración de un juicio en el que concurren las partes que defienden (la Gracia) y atacan (la Culpa) al acusado (el género humano).

La obra se inicia en el momento inmediatamente posterior al pecado del Hombre (Adán), cuando éste busca refugio ante el castigo que le sobreviene, y continúa con su inevitable encarcelamiento. La cárcel que sufre el protagonista del auto se corresponde con la expulsión del Paraíso que sufre Adán. Hay que entender su prisión como el tormento interior del Hombre.

Una vez apresado el Hombre, se forman las partes contendientes del tribunal que le ha de juzgar, identificándose cada uno de los personajes con los que se precisan para un juicio real. En este sentido es notable el acierto con que Calderón maneja el vocabulario propio del campo jurídico ("asentar la partida," "acción," "declinar jurisdicción," "cabeza de proceso," "sala de competencias," etc.).

La venida del Mesías se representa por medio de la llegada del Mercader. Su aportación para el veredicto final, como cabía esperar, reside en que es el único personaje que conoce, y da a conocer, el motivo fundamental por el que el Hombre puede ser perdonado: la creación de la Iglesia (sagrado), a cuya custodia queda el sacramento eucarístico.

El Hombre es redimido de sus cadenas, y termina el auto con la apoteosis propia a todos los autos sacramentales, en los que la celebración del Corpus Christi llega a su máximo esplendor: el Sacramento queda expuesto en el escenario mientras los personajes celebran la redención del género humano.

La inmunidad del sagrado, como todos los autos sacramentales, conmemora la Eucaristía, desarrollando este dogma a partir del concepto del perdón divino, de la intercesión divina que propició la exculpación del pecado del hombre.¹⁰ En cuanto explicación o exaltación, la Eucaristía es aludida y alegorizada en esta obra en el sentido de que representa el cuerpo transubstanciado de Cristo que se hizo hombre para dar su vida por la salvación del género humano.

La alegoría es el recurso poético y escénico que se utiliza para dar coherencia al contenido de los autos:

Alegoría es el medio por el cual el "concepto" adquiere "cuerpo," transformando "lo no visible" en "lo animado"; es decir, que es el medio por el cual el orden conceptual adquiere la expresión concreta que lo hace más directamente accesible a la experiencia humana; teniendo en cuenta que esta expresión concreta (o visible, "realidad" viva) es la acción dramática. (Parker, 69)

Por esta razón, los conceptos religiosos que se abordan en los autos sacramentales ("lo no visible") "adquieren cuerpo" y se manifiestan escénicamente para hacer accesible el mensaje al espectador-lector.¹¹ Este recurso literario, por otra parte, facilita la homogeneidad del mensaje religioso, pues hay que tener presente que el público asistente a estas representaciones era de lo más variado (junto al monarca y los Consejos, el pueblo también asistía a las mismas):

En los autos sacramentales la poesía iba acompañada de la alegoría –tanto la prosopopeya como la intriga alegórica–, procedimiento análogo que acentuaba aún más la tendencia ambigua del drama. Lo mismo que la poesía, la alegoría se presta a ser interpretada según la capacidad del oyente. Es el gran recurso literario que permite a

Timoneda, a Valdivielso y a Calderón dirigirse a un público que abarca desde los grandes de España hasta las fregonas de las posadas. (Wardropper, 99)

El simbolismo y la alegoría, afirma Valbuena Briones, coinciden en ser una "manera indirecta de decir" (694), aunque, más bien, habría que añadir que son la manera más directa de decir lo que no se puede comprender mediante términos normales, siendo precisamente éste el propósito de la alegoría en el teatro calderoniano.¹² El auto sacramental trata de explicar lo que mediante la razón no se puede explicar ni comprender. La alegoría es el medio más apropiado para desarrollar el asunto (sea cual sea el argumento) dogmático-teatral:

Y pues ya la fantasía
ha entablado el argumento,
entable la realidad
la metáfora...

(*Las órdenes militares*, OC III, 1019)

Lo que se alegoriza en *La inmunidad del sagrado* es el pecado de Adán (el Hombre) y el debate interior que sufre (*psicomaquia*), una vez que es consciente del error que ha cometido, así como la posterior salvación del alma gracias a la intercesión de Dios y la Ley de Gracia.¹³

Los dos Adanes de los que se habla en el texto son el hombre pecador ("primero Adán") y Cristo redentor ("segundo Adán"). En esto reside, pues, la principal alegoría del auto, en la intercesión divina para exculpar el delito humano a través del dogma eucarístico. Con la intervención del segundo Adán entra en escena la Iglesia, amada y esposa de Cristo, representada por una fuente de siete caños (los siete sacramentos) de los que beberá el Hombre. La conexión entre motivos del Antiguo (pecado de Adán) y del Nuevo Testamento (Crucifixión de Jesús) tiene, en última instancia, la función de describir el triunfo de la Eucaristía.¹⁴ El enlace entre episodios bíblicos tan separados en el tiempo forma parte del sentido que se introduce mediante la alegorización; la unión en escena de motivos alejados tanto en el tiempo como en el espacio, así como la interrelación entre personajes reales e ideas

personificadas, es lo que define y da coherencia a la alegoría. La realidad de la que se habla es la historia sagrada y la alegoría es la metáfora con que aquella se explica: "The real (understood here as sacred history) and the allegorical (understood as the secular event that analogizes and metaphorizes that history) are interdependent because analogical, because they are grounded in the same transcendent significance" (Kurtz, *The Play of Allegory*, 135).

La particularidad del tema eucarístico, asunto común a todos los autos, incide en el tratamiento a que se somete la representación, diferente a la del resto del teatro del siglo de oro.¹⁵ Se trata de dramatizar los dogmas católicos y, por tanto, de escenificar ideas (abstracciones) y no acciones como ocurre en las comedias. Por este motivo, la única vía posible para la pintura de las ideas o pensamientos es la que brinda la alegoría; mediante la cual Calderón reúne una doble prolongación del pensamiento cristiano: su historia y la propia interpretación exegética que de ella se puede hacer.¹⁶ Como alegorización de una dualidad de razonamientos, el auto sacramental escenifica, en buen número de casos, la lucha entre el bien y el mal concebida o preconcebida a partir de una idea o realidad.

La lucha se plantea en *La inmunidad del sagrado* entre dos ideas, el bien y el mal; los representantes del bien son los del grupo del Mercader, y los del mal la Culpa y el Lucero; en medio de la batalla se encuentran el Hombre y su pensamiento (Malicia) y la naturaleza (Mundo y Elementos).

De esta manera podemos clasificar los personajes del auto de acuerdo con los siguientes grupos:

- Hombre, Malicia (Naturaleza humana).
- Mercader, Gracia, Justicia, Misericordia, Ángel 1, Ángel 2 (Fuerzas del bien).
- Mundo, Tierra, Agua, Fuego, Aire (Fuerzas de la naturaleza).
- Culpa, Lucero (Fuerzas del mal).

Dos son las metáforas tradicionales en las que basa su auto Calderón: "that of man's life as judicial trial and that of the Church as a garden" (Kurtz, *The Play of Allegory*, 39). *La inmunidad del sagrado* ofrece diversos testimonios que revelan su carácter alegórico. La obra escenifica los alegóricos duelos que establecen la Culpa y la Gracia:

Que otra vez vuelva a verse si se restauran...

[...]

... en los términos de otra legal batalla...

[...]

... alegóricos duelos de Culpa y Gracia.

(vv. 611-15)

Cuando interviene el Mercader (Cristo) en el pleito, se dirige en términos similares a los anteriores, con lo que se confirma una vez más el sentido alegórico del juicio:

en la alegórica instancia

de la vista de este pleito

(vv. 806-07)

Poco después se comenta la última cena de Jesús y su posterior crucifixión para redención de todos los hombres. Es entonces cuando la Culpa, litigante en el pleito, recuerda al espectador que lo dicho es historia y que el pleito alegórico debe continuar:

Pues lo historial dejemos

y a lo mixto alegórico tornemos.

(vv. 933-34)

Aunque, a primera vista, el lector tiene la impresión de que el auto comienza *in media res*, lo cierto es que en la loa que sirve de preámbulo a esta escenificación se explica el inicio de la acción del auto. El Hombre, Adán, ha pecado contra su Creador y ahora intenta en vano escaparse a su castigo. El comienzo del auto así lo testimonia ("*Sale el Hombre huyendo con asombro*"). Desde el primer momento son aludidos los cuatro Elementos, representados cada uno en su propio carro; el Hombre busca amparo entre ellos, pero es consciente de que a la superioridad divina no se le ha de escapar ninguno de sus posibles refugios ("nubes," "mar," "montes," ni "sol"). Los Elementos participan, análogamente, de la prisión a la que va a ser sometido el género humano por su soberbio crimen (haber querido ser como Dios).

El Hombre se refugia, finalmente, en el carro de la Tierra, en cuyo piso superior está el jardín. El jardín muestra una fuente con siete caños, los siete sacramentos que le han de valer terrenalmente. Como afirma Rull: "el Hombre en este mundo después de la Creación es señor de los elementos, pero después de su Caída es sometido a ellos para ser su prisionero" (84), como ocurre en el auto de *La vida es sueño*, que es muy significativo a este respecto.

La inmunidad del sagrado comienza con una de las técnicas de carácter simbólico que más se acusan en Calderón, "la diseminación correlativa de motivos y la final recolección de éstos" (Valbuena Briones, 698).¹⁷ En el largo monólogo inicial del Hombre se diseminan los motivos aducidos por los cuatro Elementos para, una vez iniciado el diálogo con el Ángel 1, agruparse todos ellos bajo una misma "gravedad semántica" en la que confluyen todos enunciativamente, formando un compacto grupo recurrente de imágenes (Valbuena Briones, 695). Es el momento en el que el Hombre lanza un grito de auxilio a los Elementos que le oprimen:

Protesto

cielo, sol, luna, astros, nubes,
brutos, aves, peces, fieras,
días, noches, sombras, luces,
troncos, copas, fuentes, flores,
montes, valles, mares, cumbres,
que me sacan de sagrado.

(vv. 73-79)

Uno de los aspectos que también incide en la cosmovisión alegórica del auto es el vestuario. La vestimenta se convierte en propia alegoría del alma, constituyéndose en un grado más en la elaboración final de los caracteres o conceptos: "el vestido y los ornamentos que lleva [el Hombre] deben acordarse al grado de perfección o imperfección de que goza" (Fothergill-Payne, *La alegoría en los autos*, 38). Pero no sólo es esto aplicable al vestuario del Hombre sino al de todos los personajes que intervienen en los autos. Sin

embargo, son relativamente pocas las señas que a este respecto nos brinda el texto calderoniano; sirve, no obstante, la ayuda que la loa introductoria nos brinda para el vestuario de alguno de los personajes. Así, la Inocencia de la loa (en el auto es Malicia) aparece *"de villano."* Su gala no es accidental y obedece al propósito de esclarecer su conducta, presentándole como un personaje bajo socialmente en la comedia y bajo moralmente en el auto. La Culpa y la Gracia también son descritos en la loa, *"con espadines, plumas y bengalas."* La Tierra aparece *"con un tronco en las manos con algunas manzanas,"* pero es deducible que las manzanas han perdido su cometido en el auto mismo, por lo que debemos quedarnos de momento con la imagen del tronco. El Cielo (Aire en el auto) sale *"con otro tronco, formado de una cruz."* El Lucero, fuerza del mal, aparece *"con un bastón retorcido, con cabeza y cola de culebra."*

Los testimonios que nos brinda el auto son menos precisos. La Malicia, ahora, aparece *"con una caña y un sombrero en ella"* (v. 733a), elementos asociados con los mendigos y, por tanto, asociados a la triste condición de desaforado, apartado del mundo, que tiene el Hombre en tales momentos. El Ángel 1 aparece *"con una espada en la mano"* (v. 56a). Los Elementos han perdido parte de su vestuario anterior para alegorizar el castigo que sufre el Hombre, por ello aparecen *"asidos unos de otros a unos trozos de cadena,"* formando un globo (v. 100a). Estas cadenas serán las mismas que llevará el Hombre posteriormente (v. 152a). La Justicia se sirve de *"una espada desnuda a la mano izquierda"* y la Misericordia de *"una oliva"* (v. 545a); la imagen no puede ser más simbólica: el poder divino procede mediante dos fuerzas para regir el Mundo, el rigor (espada) y el perdón (oliva).

Lógicamente, ha de ser el Mercader el personaje más engalanado, vistiéndose *"con banda, plumas y bengala"* (v. 638a); para más tarde salir *"con la cruz que sacó al principio el Cielo"* (v. 1185a).

Mediante la sola visualización del vestuario, el espectador acierta a comprender no ya si los personajes son positivos o negativos, sino incluso de qué personajes se trata.

Citemos, por último, las siguientes palabras que resumen la finalidad y propósito de la alegoría en los autos sacramentales de Calderón de la Barca:

Si los autos son suma de variados elementos que se entrelazan conformando un texto plural, hay que decir que es la alegoría lo que da unidad y sentido a todo, al integrar cada una de las partes y asumirlas en una lectura que –de lo imaginado a lo efectivo– hace posible dar a entender aquello que de suyo es inefable. Los orígenes filosóficos y teológicos de la alegoría, así como la lectura alegórica de los mitos servirían para establecer un género que se basaba en la interpretación exegética escrituaria a la que tan habituados estaban los espectadores del Siglo de Oro. (Egido, 118)

El Mundo y sus Elementos

Algunos autos suelen alegorizarse por medio de la representación del Mundo como mercado donde el Hombre debe saber elegir las mercancías que se le ofrecen, escogiendo las aptas y despreciando las mediocridades y vanidades que se le presentan. El Mundo puede metaforizarse también, a veces, como representación de una cárcel en la que el género humano debe permanecer hasta que logre su libertad. Esta última posibilidad está ampliamente destacada en la obra que presentamos. En este sentido, es pertinente advertir que el verdadero concepto que se presenta en *La inmunidad del sagrado* es la problemática interior del hombre (*psicomaquia*), que es capaz de distinguir entre el bien y el mal, optando por el primero, aunque se siente a su vez inclinado a las fuerzas perniciosas que le incitan al mal.¹⁸ Dicha lucha interior aparece escenificada en forma de debate o juicio.¹⁹ El siguiente pasaje de la loa del auto es esclarecedor respecto al tema que se desarrollará en el auto:

[...] en la alegórica lid
 las armas con que nos vemos,
 sólo son demostración
 exterior, con que el acero
 signifique la interior
 cuestión del entendimiento

(OC III, 1111)

De esta manera, la alegoría del auto no puede ser más precisa; en un juicio alegórico se ponen a prueba las diversas partes de la dialéctica espiritual del ser humano. El juicio interior del hombre cuenta con larga tradición en el teatro alegórico español y encauza con uno de los motivos fundamentales de éste, la *bellum intestinum*. Lucha interna es, efectivamente, la que se representa en la obra, la que se produce por seguir uno de los dos caminos que moralmente se le brindan al hombre: "the broad way that leads to destruction or the narrow way that leads to life and salvation" (Kurtz, *The Play of Allegory*, 32). Dicho conflicto interior es necesario para la posterior intervención divina, ya que sirve de preparación moral en el camino de salvación del hombre.²⁰

Los cuatro Elementos suponen el desdoblamiento del Mundo que, a su vez, es la cárcel de la vida. Disfrutan de la doble posibilidad de relacionarse con el orden y con el caos, según sean los actos cometidos por el Hombre (microcosmos de la creación); por eso, si éste se presenta culpable de un delito, aquéllos repercutirán negativamente en su situación.²¹ Este desamparo está igualmente destacado en el auto desde su comienzo, cuando el Hombre implora la ayuda de "nubes," "mar," "montes" y "sol" y no consigue su refugio. La interpretación de este episodio nuevamente se presenta de manera alegórica, de manera que "la naturaleza también es equívoca y usurpa papeles que sólo corresponden a lo divino [...], acogiéndose a los 'encantos' de la Culpa" (Egido, 55); por esta razón, el Hombre no puede salvarse mediante las acciones terrenales, sino que debe buscar el amparo en la buena interpretación que de su libre albedrío puede realizar. El Hombre debe buscar la salvación en el "ramillete de virtudes que lo librará de otras penalidades" (Egido, 56). Es lógico, pues, que sea el Mundo el lugar donde el Hombre viva encarcelado de su Culpa. Antes, además, de que el auto avance sabemos que el Hombre es culpable de su soberbia y que por eso ha de sufrir, viviendo en la Tierra su corporal castigo. La alegorización de este episodio queda visualmente plasmado en el momento en que los elementos aparecen en escena unidos por una cadena: "*Salen TIERRA, MAR, AIRE y FUEGO, asidos unos de otros a unos trozos de cadena que traerán en las manos, y el MUNDO en medio del globo que formarán los cuatro*" (v. 100a). Los Elementos rechazan cada uno

sus favores al Hombre, negándole la Tierra sus frutos (vv. 249-51), el Mar viciando sus arcaduces (vv. 256-60), el Aire permitiéndole pocos alientos (vv. 263-65) y empañando sus luces el Fuego (vv. 271-75).

Tras la intervención del Mercader (Cristo) en favor del Hombre, la conducta de los Elementos cambia, y se alegran de poder beneficiarle; por lo que queda patente la doble posibilidad dramática que presentan estos personajes:

TIERRA	Feliz quien dio materia a misterio tanto en los frutos de la Tierra.	
AIRE	Feliz el que dio a los labios Aire con que se pronuncien las cinco palabras, dando a ella la forma.	
FUEGO	Feliz quien en su Fuego ha inflamado el corazón que le admita.	
AGUA	Feliz quien da Agua a su llanto.	(vv. 1472-81)

Y este es otro de los más brillantes simbolismos del auto, porque el nexo de unión entre el Hombre y los Elementos es la Eucaristía:

El lazo de amor entre los Elementos y el Hombre –la armonía del mundo– queda restaurado en los sacramentos. La materia se convierte en el vehículo visible por el cual la vida espiritual del Hombre se renueva, todos los Elementos contribuyen a esta regeneración del Hombre. La Eucaristía, en fin, es el signo y símbolo supremo de la unidad y armonía de la Creación: los Elementos, el Hombre y Dios unidos en la unión sacramental del amor que sirve para perpetuar la unión por el sacrificio. (Parker, 215)

Aunque el Mundo y sus Elementos se mostraban fustigadores del Hombre al principio del auto, con la intervención del Mercader se regocijan de volver al estado armonioso que había antes del pecado original. La Iglesia, símbolo de la intercesión divina, es el refugio espiritual del Hombre, incluso antes de que intervenga el Mercader –a modo de presagio–, cuando el Hombre contestaba a las preguntas del Mundo: “MUNDO: ¿Cómo te llamas? / HOMBRE: Iglesia,” vv. 170-71).

La Culpa y la Gracia

La Culpa está constreñida en esta obra a su significado primario, es decir, al pecado original. En otras obras adquiere otras significaciones o estados pero en *La inmunidad del sagrado* es obvia su caracterización desde el principio, pues ya en la loa se anuncia que el proceso que se va a celebrar debatirá si es posible o no el perdón en los mismos términos en que se dio el delito:

Silencio, atención, que la Culpa, y la Gracia,
 en místico hoy alegórico duelo
 intentan saber, si en los términos mismos,
 que el daño nos vino, nos vino el remedio

(OC III, 1110)

El Hombre es consciente del pecado que ha cometido y quiere acogerse al sagrado para que remita su tormento; no obstante, la Culpa le rondará constantemente hasta el punto de erigirse en la parte fiscal del alegórico duelo que se recrea. Esta recreación, y el hecho de que frente a su postura aparezca antagónicamente la de la Gracia, posibilita la comprensión del juicio como una lucha de naturaleza cósmica inherente a la dialéctica del Hombre mismo (el hombre en el barroco es constantemente representado como microcosmos del mundo, como un mundo en miniatura).²² Cuando la conducta del hombre falla, su poder como microcosmos del mundo pierde todo su valor: “cuando el hombre no es microcosmos cabal, dueño de sí, el macrocosmos se le rebela” (Rico, 249). De ahí que el Mundo sea una prolongación del

pensamiento del Hombre y cargue con las culpas de éste. Esta lucha cósmica presupone que la Culpa es la fuerza, en última instancia, del diablo y las tinieblas —en otro auto calderoniano, *Andrómeda y Perseo*, la Culpa (Medusa) es aliada del Demonio—, y que la Gracia es la trasmisora de la bondad y la luz divinas. Ambas, Culpa y Gracia, son las contendientes de la lucha interior del Hombre, protagonista del auto.²³

La Culpa tiene presos en la cárcel del pecado, cuyo alcaide es el Mundo, al Hombre, que clama por su redención, y a la Malicia. Frente a la posición negativa de la parte fiscal, la Gracia se erige en defensora del Hombre. Todas sus intervenciones están destinadas a la liberación de las cadenas que el Hombre arrastra. Además, sus diálogos se enfrentan a los de la Culpa no sólo por la defensa o ataque que hacen del Hombre, sino por el modo de expresarse cada una: agresivo en la Culpa y pacífico en la Gracia. Por otra parte, el simbolismo asignado al papel de la Gracia en el juicio es claramente positivo, debido a que sus intervenciones están provistas, generalmente, por la musicalidad con que las acompaña.

La música, pues, está asociada en el auto a lo positivo. Con la introducción por vez primera del elemento musical (vv. 85-93), el desarrollo del auto presenta una vía de escape para las miserias humanas. El Hombre queda acongojado ante la fortaleza de la música y, aunque no llega su razón a interpretar el sentido del canto, es capaz de asimilar lo melódico del mismo (“¿Cómo blandos ecos oigo?”, v. 94). Es significativo, pues, el sentido alegórico del que participa la música, como elemento divino que deja absorto al protagonista de la obra: “No opone [Calderón] la Música a la Razón, a la inteligencia o a la Mente, sino al Ingenio, facultad inquieta que participa de todas las facultades intelectivas, que cavila e investiga, que quiere arreglar todo lo que está mal con su ingenio, pero que no consigue arreglarse a sí mismo” (Querol, *La música en el teatro*, 33). De esta manera, Calderón introduce y se sirve de la Música para desarrollar la alegoría: “Como el Ingenio, sobre todo en el siglo XVII, es conceptista, la Música, para vencerlo, dejando de lado las prerrogativas de sensibilidad auditiva, se ha elevado al mundo de la alegoría y de los símbolos más abstractos de la razón” (Querol, *La música en el teatro*, 38).

El Hombre y la Malicia

Aunque es el centro de disputa y, por tanto, protagonista del auto, el Hombre queda relegado a un segundo plano, siendo los demás personajes los que litigan por él. El Hombre de nuestro auto reconoce sus propios errores y participa, aunque poco, del desarrollo del juicio, frente al Hombre silencioso que asistía a su propio proceso interior en los textos del siglo XVI (Fothergill-Payne, *La alegoría en los autos*, 60).

Esta doble disposición del Hombre, por un lado pecador y por otro avergonzado de sus pecados, es la que propicia en los autos sacramentales la evolución de un personaje, generalmente una figura similar a la del gracioso de las comedias, que le acompaña siempre y se erige en su ignorante conciencia. En nuestro auto dicho personaje es la Malicia.

El personaje de la Malicia aparecía en la loa introductoria de este auto bajo el rasgo de la Inocencia, pero su inclinación por el mal propició su cambio de papel:

GRACIA

Si siendo Inocencia,
permanecieres en serlo,
será el vencimiento mío;
mas si mudando de afecto
(porque la Malicia sabe
viciar el Entendimiento)
a ella te mudas, será
de la Culpa el vencimiento. (OC III, 1111)

La Malicia, Inocencia en otros textos sacramentales y en la loa correspondiente a este auto, es, pues, la acompañante del Hombre en esta situación. Desde el momento en el que el Hombre se inclina al mal, la Inocencia se transforma en su equivocado pensamiento; por esta razón se une la Malicia al Hombre:

MUNDO

¿Qué delito hay que le imputen
para asentar la partida

y que déi cure o no cure?

ÁNGEL 1 Un voluntario homicidio.

MUNDO Malicia el delito incluye.

Sale la Malicia. (vv. 120-25)

La Malicia no se separa del Hombre a partir de este momento, enlazándose a él con unas cadenas. Estas cadenas son la propia naturaleza del Hombre, que, aunque es capaz de inclinar su voluntad al bien mediante el libre albedrío, no se separa nunca de su naturaleza “en tanto / que el cargo no satisfaga” (vv. 487-88), mientras no lave sus culpas con los sacramentos del Bautismo y de la Penitencia:

MERCADER	A entrambos
	riesgos remedio tendrá;
	el tuyo, Culpa, en el baño
	del bautismo; el tuyo, Fiera,
	en el sacramento santo
	de penitencia (vv 1404-09)

El Mercader

Hasta el siglo XVII no es normal que aparezca Cristo como personaje dramático de los textos alegóricos (Fothergill-Payne, *La alegoría en los autos*, 78). El motivo de esta nueva aportación escénica se encuentra en que es el único personaje capaz de reponer al Hombre a su justa condición. Su aparición en la obra suele tener el carácter de *deus ex machina*, es decir, interviene para salvar al Hombre mediante su interferencia frente a las fuerzas del mal, ya sean éstas el Diablo, la Culpa, o el Lucero.

La figura del Mercader aparece ya como alegorización de la divinidad en autos de Valdivielso, como en *Las ferias del Alma*.²⁴ En *La inmunidad del*

sagrado el Mercader va en busca de la margarita preciosa que quiere regalarle a su amada la Iglesia.²⁵ La nave en que viaja va cargada de trigo, representación inequívoca de la Eucaristía:

Esa nave en que he buscado
la preciosa margarita
—que en Ley de Gracia hallo
para esposa de mi imperio
y en que el trigo también traigo,
materia de aquel divino
sacramento— tu sagrado
sea [...]

(vv. 1459-66)

La disputa llevada a cabo entre los litigantes del alegórico pleito únicamente puede solventarse mediante la llegada de Cristo Redentor (Fothergill-Payne, *La alegoría en los autos*, 59). Cristo, el Mercader, aparece en escena en la popa de la nave de la Iglesia (en lo alto del tercer carro), su descenso al escenario equivale a la encarnación de Cristo como hombre y su mensaje de salvación que Dios envió al mundo.

La llegada de Cristo supone, asimismo, la posibilidad de introducir un nuevo concepto dogmático relacionado con la Eucaristía. Nos estamos refiriendo a las leyes que han regido al hombre a lo largo de su historia. Con la intervención de Cristo se inicia un nuevo período teológico basado en la Ley de Gracia, que permite el perdón de los hombres:

God's relationship to mankind is described as having three successive stages called laws. The natural law is that period in which the relationship was based on two guiding principles instilled by God in man's heart: love of God and love of neighbor. It corresponds historically to the period from Adam to Moses, and was a time of preparation for the next phase, that of the written law. In this second phase the two precepts were not abolished but were expanded to form the Ten Commandments. Calderón expressed the relationship between the two phases as that of a tree to its branches. The written law lasted till the coming of Christ when the law of grace began.

In it the two precepts, love of God and love of neighbor, became again the two fundamental rules but in a totally new and far superior context. This is because Christ himself produced them in such a way that he became the central point of God's revelation. (Arias, 22)

En la obra, la Gracia se preocupa porque ni en la primera ni en la segunda ley hay nada que alegar pueda en defensa del Hombre; entonces el Mercader le comunica la aparición de la tercera ley:

GRACIA	Desde aquí las hojas blancas del libro están todas.	
MERCADER	Pues muestra, que Yo he de llenarlas, cumpliendo de ese volumen lo que a la escritura falta con la nueva información que, en derecho, en favor haga del Hombre, ya que a su llanto me compadecí.	(vv. 828-36)

Pero aún no ha derramado Cristo su sangre por el hombre y la solución al pleito entre la Culpa y la Gracia está todavía por determinar, de ahí que se quejara la Gracia en el parlamento anterior de que las hojas del libro (el libro de la vida) estén todavía en blanco:

MERCADER	Ley habrá que satisfaga la Justicia y restituya al sagrado de su patria al Hombre.	(vv. 844-47)
----------	---	--------------

Además de esta posibilidad de alegorizar y catequetizar los dogmas, la figura del Mercader participa de otro rasgo común en la exégesis bíblica, que consiste

en la interrelación entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. La intervención de Cristo y los escritos que con su venida se produjeron han sido siempre relacionados con las escrituras anteriores a su aparición. Generalmente, y así lo atestiguan tanto los autos sacramentales como las explicaciones religiosas, la figura de Cristo suele considerarse como un segundo testimonio de la comunicación de Dios con el hombre. De este modo, suele compararse con la figura de Isaac en otros autos –como en *Primero y segundo Isaac*–, ya que el sacrificio de Isaac se interpreta como una prefiguración del posterior de Cristo. En nuestro auto, la relación entre el Antiguo y el Nuevo testamento se presenta mediante la conexión de Adán y de Cristo. Un largo parlamento entre la Culpa y el propio Mercader lo atestigua; la Culpa explicita el pecado de Adán (“primero Adán”), y el Mercader (“segundo Adán”) responde con la narración de las acciones que redimieron los pecados del anterior (vv. 1234-312). Aparte de su notable acierto dramático-religioso, este debate se puede interpretar como el más importante dentro de *La inmunidad del sagrado*, porque es con el que se vence definitivamente a la Culpa, lográndose el perdón para el Hombre. En definitiva, tras esta caracterización de Jesucristo como segundo Adán se entiende la protección de Cristo a todos los hombres.

La Justicia y la Misericordia

De las cuatro virtudes cardinales, sólo la Justicia adquiere relevancia en el auto estudiado. Su papel es importante en el teatro alegórico en general, ya que son bastantes las obras en las que se escenifica un pleito, al que invariablemente ha de asistir. Su sentencia suele ser demasiado severa por lo que es común, igualmente, que intervenga la Misericordia, intercediendo para mitigar el castigo:²⁶

JUSTICIA

Divina Misericordia,
ya una vez hecha la causa,
y siendo yo quien le prende
y a quien el delito agravia,
no puedes dejar de verla

tú en Justicia.

MISERICORDIA

La demanda
puesta una vez de que al Hombre,
pues del sagrado se ampara,
sea oído, tú tampoco
puedes dejar de aceptarla
en Misericordia. (vv. 577-87)

La Justicia y la Misericordia representan, en definitiva, las dos caras con las que Dios puede demostrar su supremacía sobre el Mundo, bien actuando con rigor (Justicia), bien obrando con piedad (Misericordia).

Estudio métrico y su funcionalidad

La estructuración métrica de *La inmunidad del sagrado* es la siguiente:

<i>Metro</i>	<i>Versos</i>
Romance ue	1-318
(con canciones intercaladas en vv. 85-94, 106, 133-37, 156-59, 280-81 y 318)	
Pareados octosílabos	319-328
(con un verso suelto, v. 327, y una canción, v. 328)	
Redondillas	329-424
Romance aa	425-908
(con canciones intercaladas en vv. 521-52, 575-76, 611-16, 635-37 y 672-75)	
Silvas	909-944
Canción	945-967
Romance ia	968-981
Canción	982-993
Silvas	994-1012
(con un verso suelto, v. 1010, y una canción, vv. 1011-12)	
Décima	1013-1022
Romance ao	1023-1118
Romancillo heptasilábico	1119-1178
Romance ao	1179-1504
(con canciones intercaladas en vv. 1431-37 y 1502-04)	

De acuerdo con Marín, Calderón usa un promedio de seis metros en sus comedias y cinco en sus autos sacramentales, frente al mayor número de metros utilizados por Lope (1139). En *La inmunidad del sagrado* seis son los metros que aparecen –romance, pareados octosílabos, redondillas, silvas, décima, romancillo heptasilábico–, si exceptuamos las canciones que, más que tipo estrófico, se engloban dentro del apartado musical propio de la obra.

A la vista del cuadro se destaca sobre el resto de grupos estróficos el uso del romance. La asonancia del mismo difiere de una escena a otra, lo que, en principio, sirve para evitar la tendencia monométrica que resultaría de su empleo continuado. Así, en la primera escena dramática la rima asonante es “ue”, en el juicio o debate es “aa”, y en el desenlace del mismo encontramos la rima “ao”.

La falta de especialización funcional de este metro en Calderón –ya no se utiliza solamente para relaciones– queda patente al observarse que lo incorpora tanto para diálogos como para soliloquios; el Hombre se presenta en escena en un largo monólogo (vv. 1-56) en romance, en el que expone su estado de ánimo y se lamenta por la imposibilidad de esconderse, y establece después un diálogo con el Ángel 1 en el mismo grupo estrófico (vv. 56-100).²⁷

Las redondillas tienen la funcionalidad, en nuestro auto, de presentar una transición entre escenas, pero se advierte otra función para este metro. Marín opina que las redondillas suelen representar un diálogo de tipo conflictivo y tenso (1142), pero observamos en *La inmunidad del sagrado* que esta interpretación no es del todo exacta. Una vez introducido el argumento del auto, sí es cierto que la Culpa y la Gracia (fiscal y abogada del Hombre respectivamente) entablan una discusión. Sin embargo, la Malicia, personaje cómico de la obra, interviene en la disputa que fiscal y abogada sostienen. Por otra parte, los comentarios de la Malicia, aparte de la ignorancia propia de este personaje (“No entiendo a las dos,” v. 348; “¿Cómo os vio / tan trocadas su desgracia?,” vv. 353-54), gozan de la espontaneidad y naturalidad propia del gracioso de la época (“¿Qué se yo?,” v. 369; ¿Qué va que el pleito va...,” v. 387).²⁸ Por lo que ambas consideraciones (diálogo conflictivo y comicidad) se unen en este tipo de metro.

La única décima de *La inmunidad del sagrado* es recitada por dos personajes (los ocho primeros versos por el Lucero y los dos últimos por el Ángel 2). Es significativo el uso que de ella hace Calderón, pues sintetiza o explica la acción central del auto, siendo uno de los usos que Marín encuentra en las décimas de las restantes obras calderonianas (1142). No es fortuito este rasgo ya que, precisamente, el Lucero es el relator del juicio. Efectivamente, la lectura de la décima basta para comprender el argumento de la representación:

En real jardín soberano
 a un desafío salió
 el Hombre, en que muerte dio
 a todo el Género Humano.
 Escondarse intentó en vano
 y, llevado a la prisión
 del Mundo, es su confesión
 ser de sagrado sacado.
 Y hasta volverle a sagrado
 declina jurisdicción. (vv. 1013-1022)

Los metros italianizantes aparecen en baja proporción en el teatro calderoniano, de acuerdo con el estudio llevado a cabo por Marín. Únicamente las silvas son utilizadas por el dramaturgo. El porcentaje en que aparecen en *La inmunidad del sagrado* coincide exactamente con el que estipula Marín que presenta la obra calderoniana en general, es decir, tan sólo un tres por ciento del total; y Calderón las utiliza, funcionalmente, como mecanismo que facilita el paso de una escena a otra (del juicio al desenlace final).

Mientras que en otros autos, como en *La cena del rey Baltasar*, las silvas están asociadas a la aparición de fuerzas malignas, en nuestro auto dicha conexión carece de fundamento.²⁹ Dos son los momentos en el auto en que las silvas se utilizan (vv. 909-44 y 994-1012); en el primero intervienen, efectivamente, las fuerzas del mal (Culpa y Lucero), pero en el segundo hablan las fuerzas del bien (Justicia y Ángel 1).

Afirma Marín que el romancillo heptasilábico aparece en muy pocas obras de Calderón, y que obedece su inclusión exclusivamente a criterios musicales; tal es el caso del romancillo introducido en nuestro auto (vv. 1119-78). Todos los parlamentos que pronuncia la Gracia son cantados; justificándose este uso porque es una manera simbólica de enfrentar sus comentarios a los de la Culpa, a la vez que se sitúa por encima de ésta. En el momento en que canta el romancillo, la Gracia está respondiendo a un largo parlamento en el que la Culpa negaba al Hombre el favor de acogerse a sagrado; la contestación de la

Gracia es igualmente extensa (sesenta y tres versos, de los que sesenta corresponden al romancillo).

La inmunidad del sagrado únicamente presenta dos versos sueltos o libres (vv. 327 y 1010). El primer caso es un octosílabo intercalado entre unos pareados octosílabos y una canción en dodecasílabos; el segundo es un heptasílabo al término de unas silvas y precediendo de nuevo a una canción. No es posible confirmar que se traten de un error de Calderón, pero sí se puede afirmar que obedecen a un criterio funcional, como es introducir un nuevo concepto que explique lo que se ha dicho en los versos anteriores. Los versos sueltos sirven de eslabón a la idea que se presenta en la canción que les sigue:

Y que en mortal pesadumbre...

... Lloro, gime, padece, suspira y sufro. (vv. 327-28)

que se atiende a la vista...

... del pleito que tratan la Gracia y la Culpa (vv. 1010-11)³⁰

El estudio métrico facilita el siguiente cuadro comparativo:

<i>Metro</i>	<i>Versos</i>	<i>%</i>
Romance	1158	77
Canción	118	7.9
Redondillas	96	6.4
Romancillo heptasilábico	60	4
Silvas	52	3.4
Décima	10	0.7
Pareados octosílabos	8	0.5
Versos sueltos	2	0.1

Aunque el auto sacramental no se divide en actos, es susceptible de dividirse en distintos momentos dramáticos, de acuerdo con el carro en que

se desarrolle la acción dramática o la secuencia dramática que se establezca. En nuestro auto cada momento dramático va acompañado de un cambio métrico.

Se inicia la trama *in media res* (a pesar de que la loa introductoria sintetice el argumento) con un monólogo en romance por parte del Hombre. El carácter preparatorio de los primeros pasos de este auto coincide exactamente con el uso que de este romance se hace; se abre el carro del jardín (v. 56a) al terminar el Hombre su parlamento e iniciar un diálogo con el Ángel 1; después se integran en la acción los cuatro Elementos y el Mundo con el propósito de destacar la imposibilidad del ser humano de desasirse de la cadena que su error ha motivado. Estas primeras reacciones escénicas son, igualmente, una parte preparatoria del asunto dramático (la imposibilidad del Hombre de escapar a su propio delito mientras no asuma su error y consiga el perdón divino). El Hombre reconoce su fallo y expone su situación: “y en la acción que se introduce / de que el sagrado me valga” (vv. 311-12).

La asonancia de este primer romance (ue) no tiene significación alguna, salvo para diferenciar dicha parte introductoria del auto de la siguiente, en la que se presenta el verdadero eje dramático con un nuevo romance (aa). Antes del nuevo romance, Calderón incorpora unos pareados octosílabos y unas redondillas, grupos estróficos con los que establece una transición entre la parte introductoria y el inicio del juicio o debate dialéctico en torno al pecado humano. Con los pareados octosílabos, entran en escena la Gracia y la Culpa, abogada y fiscal respectivamente del Hombre; ambas plantean su situación: ataque de la primera y defensa de la segunda al Hombre. Con la aparición de la Malicia, que les explica el estado de la cuestión, ambos personajes intercambian sus respectivos planteamientos, y la Gracia pasa a defender al Hombre y la Culpa a atacarle. Este episodio es el que aparece escrito en redondillas, por lo que, aunque se trate de un período transicional, tiene dos momentos específicos, uno en pareados octosílabos (mientras la Culpa defiende al Hombre y la Gracia le ataca) y otro en redondillas cuando truecan los papeles.

Con la aparición del nuevo romance (aa), se inicia el juicio a que es sometido el género humano. Asistimos al desarrollo más amplio del texto, destacándose la introducción en el mismo de una canción que no se relaciona

con el resto de los momentos musicales del auto. Efectivamente, frente a otros momentos musicales, en los que lo importante es la repetición de un estribillo (por ejemplo: “que atiendas, que oigas, que adviertas, que escuches”), en el v. 521 se inicia una canción más extensa (hasta el v. 552), cuya función es resaltar la apertura de uno de los carros, el del sol, donde residen la Justicia y la Misericordia. La funcionalidad, aparte de la musical, de este pasaje reside en que es el momento en que, junto a estos dos últimos personajes, aparece en escena la figura del Mercader.

Tras vencer el Mercader a la Culpa y perdonar al Hombre, se inicia el episodio final del auto. A modo de transición entre ambas partes, se inscriben unas silvas, un nuevo romance (ia), y la décima. En las silvas aparece el siguiente comentario por parte de la Culpa: “Pues lo historial dejemos / y a lo mixto alegórico tornemos” (vv. 933-34), que condensa el desarrollo del propio auto. El romance es muy breve (catorce versos) y lo recitan entre los cuatro Elementos para destacar la importancia de la intervención de la Gracia frente a la Culpa.

Por último, el final del auto está escrito en un nuevo romance (ao), destacándose en él la lucha entre la Culpa y la Gracia, primero, y aquella y el Mercader después. Llama la atención la intercalación entre este metro de un romancillo heptasilábico recitado por la Gracia. No es casual la elección de este metro, ya que durante toda la obra los parlamentos de la Gracia están provistos de musicalidad para, entre otras razones, destacarse de entre los demás personajes.

Los cambios métricos en la misma secuencia dramática pueden obedecer a diversas finalidades (Marín, 1145-46):

- *entrada de personajes*: Tal es el caso de la mayoría de los cambios estróficos en este auto.
- *informar*: Ejemplos significativos los encontramos en la décima (que sintetiza el asunto del auto, vv. 1013-22) o cuando los cuatro Elementos recitan un romance entre dos canciones (vv. 968-981).

- *cambio de actitud de personaje o cambio de nivel dramático (de un asunto público a uno privado, etc.):* Cuando la Gracia y la Culpa conmutan sus papeles de fiscal y abogada del Hombre (vv. 319-26 en pareados octosílabos y vv. 329-424 en redondillas).
- *destacar contrastes de nivel dramático y estilístico, entre personajes por ejemplo:* Como cuando la Gracia recita el romancillo heptasilábico frente al romance anteriormemnte utilizado por su antagonista la Culpa (romance de la Culpa en vv. 1024-114 y romancillo de la Gracia en vv. 1119-78).

Las canciones

Los autos calderonianos se caracterizan, como ya hemos dicho, por el importante contenido musical que presentan en acompañamiento de la poesía y la propia alegoría,³¹ hasta el punto de que “se puede hablar incluso de una infraestructura musical en la que los distintos números que se cantan son las columnas sobre las que se sustenta y desarrolla el Auto” (Querol, “La dimensión musical,” 1155). El propio Calderón así lo afirma en el prólogo que escribió para la edición de sus autos:

Parecerán tibios algunos trozos; respecto de que el papel no puede dar de sí ni lo sonoro de la música, ni lo aparatoso de las tramoyas, y si ya no es que el que lea haga en su imaginación composición de lugares, considerando lo que sería sin entero juicio de lo que es, que muchas veces descaece el que escribe de sí mismo por conveniencias del pueblo y del tablado. (OC III, 42)

Las canciones del auto tienen dos funciones principalmente:

- dotar a la obra de una fuerte cohesión dramática, incidiendo en la concepción de la representación como forma artística compleja mediante su inclusión; de ahí que los autos sacramentales de Calderón se conciban casi como zarzuelas. De hecho, incluso la música interviene como personaje participando del “desarrollo sinfónico, de integración de motivos” (Frutos,

87) que el auto asume (vv. 85, 106, 137, 159, 281, 318, 320, 322, 324, 326, 328, 612, 614, 616, 635-37, 673-75, 1011-12, 1435-37).

- confirmar el carácter alegórico de las propias obras sacramentales, ya que las canciones del auto presentan ideas conceptuales basadas en la alegoría escenificada. En este sentido, son un factor más en la elaboración de dicha alegoría. Un ejemplo de ello es el hecho de que la Gracia intervenga en todos sus parlamentos cantando, como forma de manifestar la diferencia existente entre el estado armonioso que alegoriza y el de sus antagonistas, principalmente la Culpa.

Las canciones de *La inmunidad del sagrado* suelen ser estrofas asimiladas de las populares seguidillas o coplas de gaita gallega. Pero no pueden distribuirse como tales estrofas populares debido a la irregularidad que mostrarían si así se dividiesen. Veamos un ejemplo:

¿Qué quieres? ¿Qué mandas? ¿Qué dices? ¿Qué ordenas?

Que atiendas, que oigas, que adviertas, que escuches. (vv. 85-86)

La división en cuatro versos motivaría la ausencia de la rima propia de seguidillas o metros similares:

¿Qué quieres? ¿Qué mandas?

¿Qué dices? ¿Qué ordenas?

Que atiendas, que oigas,

que adviertas, que escuches.

Aunque no siempre, la canción puede interrumpir el progreso de la acción para explicarla, "si bien con frecuencia la canción se integra en los hechos que constituyen la acción del auto, está muy lejos de ser mera acción cantada para inscribirse en esa tradición de duplicidad del texto, aunque los hechos y la canción forman una unidad orgánica con una funcionalidad precisa" (Díez Borque, "El auto sacramental," 54).

Al lado de la espectacularidad visual (tramoyas, vestuario, etc.), Calderón utiliza la música, un elemento imprescindible para la propagación de las ideas religiosas; y si la fe es por el oído, como decía Santo Tomás, qué mejor manera de conmover y convencer que por medio de la palabra cantada.³²

Tres son los objetivos del canto: la súplica y la alabanza –tanto en la ceremonia religiosa como en el teatro que nos ocupa–, y la incidencia en el propio argumento del auto.

Como afirma el cardenal Tarancón: “El himno fue siempre el medio de expresión más adecuado para la piedad popular en la liturgia cristiana [...]. La ‘devoción moderna,’ al mismo tiempo que se apartaba de la devoción oficial de la Iglesia, utilizó el himno coral para expresar las ‘devociones’ del pueblo.”³³ De ahí que sean contadas las ocasiones en las que los personajes negativos (Culpa, Lucero) canten o intervengan en los cantos. En una ocasión cantan simultáneamente la Gracia y la Culpa, la primera “en sonoras voces blandas / que al cielo, Gracia, enternezcan” (vv. 516-17), la segunda “en ruidosas voces clama / que al Mundo estremezcan” (vv. 514-15). Como se desprende de la lectura del siguiente pasaje, el sentido del canto recitado por la Gracia es más positivo (enternecer) que el sentido de los que recita la Culpa (estremecer):

CULPA	¡Oh tú, claro sol de Justicia, a quien sirve de sacro dosel el celeste zafir!
GRACIA	¡Oh tú, de piedad claro sol, a quien es sagrado sitial el purpúreo viril!
CULPA	Tú, que a rumbos los ámbitos corres del orbe, ilustrando uno y otro cenit.
GRACIA	Tú, que inmoble los ciñes, pues nunca se vio que tu oriente transcienda el nadir.
CULPA	Tú, a cuyos rayos agobian los montes la más elevada, erguida cerviz.
GRACIA	Tú, a cuyo albor, humildes los valles su falda guarnecen matiz a matiz.
CULPA	Escucha mi voz, pues no por ser mía debió tu Justicia dejarla de oír.

GRACIA	Atiende a mi llanto, pues debe, por mío, tu Misericordia a su ruego acudir.	
CULPA	Rasga, pues, a relámpago y trueno, las nubes que densas te embozan en sí.	
GRACIA	Las nubes que en sí te recatan despliega en hojas de rosa, clavel y jazmín.	
CULPA	Y pue ; que por mí eres sol de venganzas,...	
GRACIA	Y pues de piedades sol eres por mí,...	
CULPA	... que te halle permite...	
GRACIA		... permite te encuentre...
CULPA	... mi voz horrorosa.	
GRACIA	... mi acento sutil.	(vv. 521-44)

La alabanza o la súplica suele aparecer en forma de exhortación al público, a modo de incorporación de lo parateatral en el texto. Por tratarse de obras alegóricas, las alabanzas que se incluyen presentan la doble posibilidad de estar dirigidas tanto al resto de los personajes como al público asistente a la fiesta:

Venid, mortales venid;
venid, venid a la vista
del pleito que tratan la Gracia y la Culpa,
y Misericordia han de ver y Justicia.
Venid, que a todos os llama;
venid, que a todos os cita
el procurador de las misericordias,
el ejecutor también de las iras.

(vv. 960-67)

Se observa, pues, tras la lectura de este fragmento que es igualmente importante tanto que las canciones sirvan para alabar o suplicar como para incidir en el argumento del auto.

De acuerdo con la catequesis inherente al auto sacramental, las canciones expresan ideas morales o doctrinales, o incluso los resultados que la falta de

éstas producen. Son, pues, el mecanismo idóneo para que el público asistente a la representación comprenda las lecciones doctrinales y morales que el auto propone. Es común que se plantee "una pregunta doctrinal a la que responden varios personajes –a veces en especie de certamen– con lo que se afianza la lección en el espectador-feligrés" (Díez Borque, "El auto sacramental calderoniano," 65):

Preso nuevo los lazos del Mundo apure.

Pague, pues, la patente.

¿Qué daros pude,

si mi ser ya que en eso la entrada cumple?

Llora, gime, padece, suspira y sufre.

(vv. 156-59)

Funcional y temáticamente las canciones del auto se pueden agrupar en dos grupos claramente definidos y diferenciadores. Por un lado tenemos las canciones más extensas, que introducen nuevos formulamientos al asunto del que se trata. Así, la primera canción sirve para llamar a escena al Mundo:

¿Qué quieres? ¿Qué mandas? ¿Qué dices? ¿Qué ordenas?

Que atiendas, que oigas, que adviertas, que escuches.

¡Ah del Mundo!

¡Ah del Mundo!

¡Ah del Mundo!

El frío letargo en que yaces sacude,...

El frío letargo en que yaces sacude,...

... que hay divina voz que te manda...

... que hay divina voz que te manda...

... que atiendas, que oigas, que adviertas, que escuches.

... que atiendas, que oigas, que adviertas, que escuches.

(vv. 85-93)

Por otro lado, están las canciones, más breves, que se repiten a lo largo del texto a manera de estribillo, recalcando una idea o situación. Respecto a este segundo grupo se puede añadir todavía una precisión más; tres son los

motivos o estribillos que se encuentran en el auto, y cada uno se corresponde con un episodio dentro del proceso mismo de la representación. Así, en la primera parte de la pieza, los estribillos sirven para anunciar el asunto de la obra e incidir en el delito cometido por el hombre:

Llora, gime, padece, suspira y sufre.

Preso nuevo, a la cárcel del Mundo acude.

Pague, pues, la patente...

¿Qué daros pude?

... pues la entrada del Mundo con eso cumples.

Llora, gime, padece, suspira y sufre.

(vv. 133-37, 156-59, 281, 318 y 328)

En una segunda parte del auto el estribillo se referirá al alegórico juicio ya comenzado:

Que otra vez vuelva a verse si se restauran...

Otra vez vuelva a verse si se restauran...

... en los términos de otra legal batalla,...

... en los términos de otra legal batalla,...

... alegóricos duelos de Culpa y Gracia.

... alegóricos duelos de Culpa y Gracia.

(vv. 611-16, 635-37 y 673-75)

La tercera y última parte, coincidiendo con la exaltación y apogeo final del auto, centra el estribillo en la alabanza de Cristo una vez que éste ha redimido al género humano:

... Albricias, albricias, que el Género Humano...

... Muerto del primero Adán a las manos...

... A las del segundo revive gozando...

... Nuevo Paraíso en nuevo sagrado.

¡Albricias, albricias! Y viva mostrando

que en los términos mismos, los mismos pasos,

el remedio vino que vino el daño.

(vv. 1431-37 y 1502-04)

A medida que la representación avanza Calderón introduce una canción que participa de sendas intenciones, exaltación y halago del alegórico duelo –invitación al público– y que se repite a modo de estribillo:

Venid, mortales venid...

Venid, venid a la vista...

... del pleito que tratan la Gracia y la Culpa.

... y Misericordia han de ver y Justicia.

Venid, mortales venid...

Venid, venid a la vista...

... Del pleito que tratan la Gracia y la Culpa.

... Y Misericordia han de ver y Justicia.

Venid, que a todos os llama...

Venid, que a todos os cita...

... el procurador de las misericordias.

... el ejecutor también de las iras.

(vv. 945-56, 957-67, 982-93, 1011-12)

El presente estudio de los diferentes metros utilizados por Calderón en *La inmunidad del sagrado* sirve, pues, para sacar las siguientes conclusiones:

- los cambios de metro se corresponden con los cambios de secuencias dramáticas principalmente; aunque también sirven para resaltar los cambios de actitud de un personaje, la entrada y salida a escena de los personajes, las diferentes posturas de los personajes, e informar de algo.
- las canciones son un elemento muy importante a la hora de considerar los autos sacramentales, pues no sólo acompañan e inciden en la acción del auto, sino que tienen un alto valor simbólico (alegórico).

Escenificación del auto

Desde aproximadamente 1647, se representaban en Madrid cada año dos autos sacramentales, en lugar de cuatro como había sido costumbre, y se utilizaban cuatro carros para cada uno, en vez de dos como se había hecho hasta entonces. Como consecuencia de este cambio, los autos sacramentales ganaron en vistosidad y aparatosidad, pues las posibilidades escenográficas se multiplicaron.

La función más importante de los carros era facilitar la comprensión de la alegoría. En *La inmunidad del sagrado* cada carro –jardín, sol, nave e iris– visualiza conceptos teológicos como son el Paraíso, la Redención, la Iglesia y la Transubstanciación respectivamente.

Desde 1659 se conservan las “memorias de apariencias” que el propio Calderón redactó para la elaboración de los carros.³⁴

En su “memoria de apariencias” para *La inmunidad del sagrado*, Calderón dio instrucciones precisas para cada carro:

Primer carro:

El primer carro ha de ser un jardín con su cenador, emparrados, verjas, tiestos y flores y demás adornos, lo más vistoso que se pueda. Ha de tener en medio una fuente grande de taza y en ella por remate una cruz con siete listones carmesíes como caños que corren de ella. A su tiempo ha de subir un cáliz y hostia que la cubra toda, con otros siete caños de listones blancos. En la principal fachada deste jardín ha de haber una puerta de arco adonde ha de subir a dar una escalera, que ha de estar fija siempre en el tablado, en cuyo remate por la parte de adentro ha de haber un escotillón en que pueda subir una persona, de modo que venga a verse entre la puerta y la escalera. (Shergold y Varey, 177)

El primer carro es el primero en utilizarse en la representación. Tras sus primeros movimientos por el tablado buscando refugio, el Hombre decide subir al carro que representa el jardín (el Paraíso), que tiene a su vez la

representación alegórica de los sacramentos: una fuente, símbolo de agua y vida para el género humano. El Hombre intenta subir al carro, pero a causa de su pecado (el pecado original) no puede hacerlo, por lo que se entabla la primera disputa entre él y el Ángel 1, que defiende la puerta del cielo.

Segundo carro:

El segundo carro ha de ser un medio globo grande que abriéndose a su tiempo en rayos ha de dejar hecho un sol y dentro dél un trono en que han de estar sentadas dos personas con resplandores debajo de araceli o medio círculo, lo más adornada que se pueda. (Shergold y Varey, 177)

El segundo carro se abre tras la invocación que la Culpa y la Gracia elevan al poder y piedad divinos respectivamente (v. 545a). La imagen que se descubre proyecta una nueva alegoría escénica: en un trono, símbolo del poder, aparecen sentadas las dos capacidades ejecutivas de Dios, la Justicia y la Misericordia; la primera con la espada, que simboliza la lucha contra el mal, y la segunda con la oliva, imagen a su vez de la redención del castigo. Este momento funciona a modo de descanso del pleito, y tras la presentación de los dos personajes se restaura el alegórico duelo entre Culpa y Gracia: "con la Música y chirimías vuelve a echarse la apariencia" (v. 617a).

La segunda vez que se utiliza este carro, el trono ha desaparecido para dar lugar a la exposición del Santísimo Sacramento en un altar (v. 1423a); es el momento en que se alude al "tesoro de la Iglesia" (v. 1413), lugar en el que "se coloca deste inmenso / misterio la fe" (vv. 1419-20). El Sacramento quedará expuesto hasta el final de la representación, siendo el carro del sol el único en el que no aparece ningún personaje en la apoteosis final.

Tercer carro:

El tercer carro ha de ser una nave con banderas blancas y encarnadas sobre juego que dé vuelta, y en el fanal hostia y cáliz. (Shergold y Varey, 177)

El tercer carro no interviene en escena hasta el v. 638, cuando llega el Mercader con "*algunos marineros*." Desde la nave recitan todos los que en ella viajan los siguientes versos: "Amaina, amaina la vela / y tome puerto en la playa" (vv. 638-39). Tras esta intervención de los personajes de la nave, la representación se vuelve a centrar en el tablado donde la Culpa y la Gracia, con sus respectivos asesores, el Lucero y el Ángel 2, se preguntan e interpretan el sentido de la intervención del Mercader. Una vez advertido el público de que se trata de "la nave del Mercader, / que ya de trigo cargada / viene a abastecer el Mundo" (vv. 658-60), la acción se centra de nuevo en la nave, en la que el Mercader recita unos versos (vv. 676-85) hasta que baja definitivamente al tablado (simbolización de la reencarnación de Dios entre los hombres).

El carro de la nave no será nuevamente utilizado hasta que el Hombre, una vez redimido de su castigo, suba al mismo en clara alusión a que ha sido acogido por la Iglesia (v. 1471a).

Al final de la representación, como corresponde a la apoteosis propia de la representación en particular y de la fiesta sacramental en general, la nave dará vuelta sobre su carro, del mismo modo a como se inició su actuación en la obra.

Cuarto carro:

El cuarto carro ha de ser sobre fábrica hermosa la elevación de un pedestal o columna en que han de subir tres personas, y en lo más eminente que se pueda, abrirse en abanico, dejando a la una en medio y a las dos a los lados. Han de dar una o más vueltas y desaparecer como subieron.

En uno destos carros, que ha de ser el del abanico, la puerta que ha de servir a la representación ha de tener una reja grande de yerro con verjas por donde se pueda salir y entrar. (Shergold y Varey, 177)

El cuarto carro es el del iris, representación del perdón divino y símbolo de unión de Dios con los hombres. Lógicamente, es el último carro en utilizarse dramáticamente, pues para que alegóricamente adquiriera sentido es necesario que anteriormente el Hombre haya buscado amparo en la Iglesia, que la Culpa

y la Gracia hayan debatido sobre la situación del Hombre, y que el Mercader haya traído el mensaje de salvación humana. Efectivamente, una vez que han sido vencidos la Culpa y el Lucero, se publica la sentencia en favor del género humano, y la Gracia que “a cielo y tierra despliega / en tornasoles y rasgos / de paz el hermoso iris” (vv. 1425-27), junto a los dos ángeles, será quien suba en el “pedestal” que, tras elevarse, se despliega en abanico (v. 1431a).

Sabemos por otro documento, la “memoria de demasías” para *Sueños hay que verdad son*, que el motivo escénico del abanico era aprovechado también en otros autos sacramentales: “desplegándose el lienzo a manera de abanico quede formado un yris” (Shergold y Varey, XVII). Por lo que la efectividad alegórica del abanico debía ser fácilmente reconocida por el público.

El carro del iris, antes de todo esto, ha sido utilizado en su parte de abajo como cárcel del Mundo, adonde entran y salen, de acuerdo con las acotaciones, el Hombre y la Malicia.

Aparte de su contribución escénica, los carros se utilizaban como fondo a la acción o decorado, de ahí que fueran importantes las pinturas y adornos que se encontraban en éstos. Los carros servían también de vestuario para los actores y de entrada y salida de los mismos al tablado durante la representación. Por la “memoria de apariencias” sabemos que había dos puertas, una en el primero (carro del jardín) y otra en el cuarto (carro del iris). Las dos puertas son a su vez significativas para la comprensión alegórica del auto; la del primer carro simbolizaría la entrada al Paraíso, de ahí que esté defendida por el Ángel 1 al inicio de la obra cuando el Hombre intenta acogerse a algún refugio, “¿Dónde subes / sangriento homicida?” (vv. 56-57), pregunta el ángel mientras impide con la espada que el Hombre se introduzca en el carro. La segunda puerta, por el contrario, es la puerta de la cárcel del Mundo.

Se concluye de la aportación de los carros a la representación de los autos sacramentales que eran muy importantes para la figuración simbólica del argumento: un jardín (el Paraíso) en el que el Hombre tiene prohibida su entrada; el trono del sol donde la Misericordia y la Justicia (capacidades de

acción divinas) esperan a dar sus opiniones sobre el pecado humano; la nave (Iglesia), en la que llega a puerto el Mercader, la cual se convertirá en norte y guía del Hombre desde su redención; y el carro del iris (unión de Dios con los hombres) en el que, además, se encuentra (en su piso de abajo) la cárcel, en señal inequívoca de que la unión sellada entre Dios y los hombres debe ser aprovechada de buena manera por el género humano si no quiere sufrir las cadenas que la cárcel de la conciencia suponen.

Notas

¹ "La tarasca era una figura de mujer montada encima de un dragón. Salía cada año en cabeza de la procesión del Corpus, y la bestia alargaba y retraía el cuello, abriendo y cerrando la boca y quitando los sombreros a los mozos" (Shergold y Varey, XXV). Cf. con n. 4.

² Entre los numerosos trabajos que abordan este cometido basta citar los realizados por Varey, Shergold, Díez Borque o Parker, que se recogen en la bibliografía.

³ Varey ("Los autos sacramentales") estudia las distintas representaciones que se hacían de los autos dependiendo de la ciudad o pueblo en que se representaban.

⁴ Uno de los elementos de la procesión del que ya hemos hablado es la tarasca que, "según los entendidos, tendría algún sentido alegórico, por no decir sacramental. Era el signo visible de lo invisible" (Wardropper, 46). Cf. con n. 1.

⁵ "No era escasa la tendencia de abrirse paso el elemento mímico-festivo frente al contenido doctrinal y a la función de homenaje eucarístico, con la frecuente consecuencia de que las funciones festivas eran motivo para la autorrepresentación del pueblo, lo que explica las repetidas quejas de falta de devoción, las medidas restrictivas y finalmente, en el siglo XVIII, la supresión total del drama eucarístico" (Hillach, 21).

⁶ "Las relaciones entre religión y poesía son muchas y se basan entre otras cosas, en el empleo que la religión hace de un lenguaje evocador, cargado de símbolos que además de describir, sugiere un mundo espiritual a través de lo sensible. En el auto, hay evocación poética e invocación, como en el lenguaje religioso" (Egido, 99).

⁷ Valbuena Prat, en su clasificación de los autos de Calderón, afirma que *La inmunidad del sagrado* pertenece a los filosóficos y teológicos (33).

⁸ Nos es posible dar con la fecha real de la representación del auto porque en 1880 Gauss dio a conocer una fórmula que permite calcular la fecha del domingo de Pascua en cualquier año del calendario gregoriano; y a partir de esta fecha no hay más que sumar los días que transcurren hasta el Corpus. Sabemos igualmente que se representaron en Madrid, en la Plaza Mayor y en la Puerta de Guadalajara, según lo atestigua un documento estudiado por Shergold y Varey: "por los dos tablados que armó [Juan de Caramanchel] en la Puerta de Guadalajara y Plaza Mayor para representar los autos al pueblo" (XXII). Y sabemos, por último, que *La inmunidad del sagrado* se volvió a representar en el Corpus madrileño de 1685 (Pérez Pastor, 436).

⁹ "Generalmente las loas carecen de lucha dialéctica de contrarios. En ellas, triunfa la fiesta eucarística desde los inicios" (Egido, 77).

¹⁰ “En los [autos] eucarísticos se dan dos tipos: aquellos en los que la Eucaristía es centro absoluto, y aquellos otros en que se añade un final eucarístico, que desde luego no es nunca traído por los pelos, pues siendo la Eucaristía, desde Trento, el centro del dogma, cualquier tema católico revierte o se refiere necesariamente a este centro como a su lugar propio” (Frutos, 83).

¹¹ “Para especulación / de los más altos misterios / se han de valer los humanos / de parábola o ejemplos / que a su modo los expliquen” (*El pastor Fido*, OC III, 1589).

¹² “Lo que absolutamente no puede ser visible se hace escenográficamente presente y funciona en un primer plano (argumental) como si de una acción profana se tratase, con lo que capta al espectador por su pasión por la acción, mediante la sucesión de hechos, pero todo lo que ocurre tiene una clave interpretativa que anula la realidad contingente y otorga un significado segundo con sus consecuencias doctrinales-morales” (Díez Borque, *Una fiesta sacramental*, 103).

¹³ Sobre la Gracia: “Único elemento al alcance del hombre para salvarse después de haber hecho mal uso de su libre albedrío. Obra de tesis, este auto [*La vida es sueño*], como todos los de Calderón y al igual que el resto de la producción dramática cristiana anterior y contemporánea, se apoya en una concepción que precede a la acción teatral, en un criterio exterior a la obra según el cual el hombre no puede ser salvo por sí mismo. Ni razón ni entendimiento ni Libre Albedrío le bastan para alcanzar la redención. El hombre se salvará por mediación de la Gracia, presente no sólo como alegoría sino como símbolo eucarístico” (Peña, 15-16).

¹⁴ “Esta aplicación tiene el aliciente de presentar la inserción del dogma en la anécdota bíblica, es decir, el cumplimiento del destino de los personajes bíblicos a la luz del triunfo de la Eucaristía” (Cilveti, 50).

¹⁵ El propio Calderón estableció la diferencia entre asunto y argumento en el prólogo a la edición de sus autos al referirse a los autos sacramentales: “Habrá quien haga fastidioso reparo de ver que en los más de estos autos están introducidos unos mismos personajes como son: la Fe, la Gracia, la Culpa, la Naturaleza, el Judaísmo, la Gentilidad, etcétera. A que se satisface, o se procura satisfacer, con que siendo siempre uno mismo el asunto, es fuerza caminar a su fin con unos mismos medios, tantas veces repetidos, siempre van a diferente fin en su argumento” (OC III, 42). El asunto es común a todas estas piezas, la conmemoración de uno u otro modo de la Eucaristía; el argumento es la historia, leyenda, trama en definitiva, de la que se sirve para explicar el dogma. En otras palabras: “Cada auto sacramental es la actualización de una estructura significativa tanto en el mecanismo de la alegoría como en los recursos estilísticos, con un argumento distinto, lo que produce sólo un relativo grado de variedad y novedad” (Díez Borque, *Una fiesta sacramental*, 104).

¹⁶ “The dramatist's use of history reflects an apparent belief in the very homology of history and *auto* as manifestations of divine presence. Indeed, the discovery of the Eucharist, coda of every *auto*

sacramental, represents the supersession of allegory, the moment in which *alegoria* becomes *historia*, in which divine grace is assumed to intervene in the quotidian affairs of men, including their literature. For Calderón, history in all its forms –sacred and contemporary, universal and individual, typologically-legitimized and allegorically dramatized– is allegorical, the theophanic revelation of divine plan and divine presence. [...] History and allegory, joining forces in the Calderonian *auto*, are conjoined realities, manifestations of and witnesses to divine providence” (Kurtz, “Joining Forces,” 145).

¹⁷ Tomo la cita de Valbuena Briones, pero hay que advertir que la “diseminación y recolección” de motivos fue primeramente estudiada por Dámaso Alonso. Aunque Valbuena Briones centra su estudio en la figura del jinete que cae de su caballo, es interesante el artículo en relación con nuestro *auto* porque se interpreta de manera sobresaliente el motivo de la caída en los protagonistas del teatro calderoniano; en el caso de *La inmunidad del sagrado* debido a la soberbia del Hombre. La relación que establece entre la caída de Lucifer (y por extensión la de Adán) y mitos clásicos, como Faetón o Ícaro, es ciertamente interesante.

¹⁸ “El Hombre, centro de acción, campo de batalla y único luchador en su propia psicomauia, acechado por el Antagonista Satanás, que bajo varias formas y disfraces no cesa de ‘intentar imposibles’” (Fothergill-Payne, *La alegoría en los autos*, 16).

¹⁹ La metáfora judicial es el núcleo de otros *autos sacramentales* calderonianos, como *El pleito matrimonial*, *Lo que va del hombre a Dios*, *Los alimentos del hombre* o *El indulto general*.

²⁰ “El hombre, protagonista único, se desglosaba en parcelas, mostrando en el tapiz escénico del gran teatro del mundo la lucha interior entre su cuerpo y su alma, entre su destino eterno, y su vida pasajera. Las fuerzas contrarias del bien y del mal debatían en contienda dramática problemas morales” (Egido, 130).

²¹ “Las creencias de Calderón se resumen de la manera siguiente: creada la naturaleza con leyes sabias e inalterables, sólo podía modificarlas su Creador o desfigurarlas en apariencia el demonio” (Picatoste, 190). “As soon as mankind commits a sin, in this, as in so many *autos* that have the Fall as their central theme, the balance of power is disturbed, and the four elements unite together against their former master” (Fothergill-Payne, “The World Picture,” 39). O, como afirma Wilson: “Esto simboliza la dependencia de la estabilidad del mundo del equilibrio de los elementos que la integran. Después de la creación del hombre son sus servidores, pero después de la Caída, él es entregado a ellos para ser encarcelado. En un sentido son todavía sus servidores, pero son también sus carceleros” (279).

²² “The macrocosm instantly and dramatically responds to the happenings in man’s microcosm. That is to say, as soon as man loses control, the universe comes crashing down” (Fothergill-Payne, “The World Picture,” 38). La idea del hombre como microcosmos ya aparece en los escritos bíblicos: “Entonces dijo Dios: Hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza; y señoree en los peces del

mar, en las aves de los cielos, en las bestias, en toda la tierra, y en todo animal que se arrastra sobre la tierra" (Génesis 1, 26).

²³ "Culpa is both symbol of sin and principle of darkness in eternal opposition to the light of Grace" (Kurtz, *The Play of Allegory*, 26).

²⁴ El origen de la metáfora de Cristo como Mercader se encuentra en el siguiente pasaje bíblico: "También el reino de los cielos es semejante a un mercader que busca nuevas perlas, que habiendo hallado una perla preciosa, fue y vendió todo lo que tenía, y la compró" (Mateo 13, 45-46).

²⁵ En *La margarita preciosa*, de Lope de Vega, sin embargo, es el Alma la amada del Mercader.

²⁶ "Cuando interviene la Misericordia es invariablemente a fin de mitigar, incluso anular, la severa sentencia de la Justicia, lo cual produce el desenlace feliz del argumento" (Fothergill-Payne, *La alegoría en los autos*, 198).

²⁷ Marín afirma en su trabajo que estas son características de los soliloquios, frente al "carácter grave, solemne o lírico, en estilo culto, como alocución encomiástica o recriminatoria, salutación galante y consejos morales" propios del monólogo (1).

²⁸ "Parece que las *redondillas* se asocian en los *autos* de Calderón, preferentemente a la actuación de los *graciosos*, debido a la rapidez y vivacidad que estos versos confieren al diálogo, siempre que los otros factores en juego (vocabulario, sintaxis, alternación de los hablantes, trajes, movimientos y gestos, etc.), también contribuyan al mismo complejo semántico" (Hofmann, 1130).

²⁹ "En *La cena del rey Baltasar la silva pareada* está asociada a la aparición de las fuerzas del mal, sin duda, porque se trata de un tipo de verso que al menos para Calderón connota, conjuntamente con un léxico y unas imágenes correspondientes, cierta viciosa suntuosidad y exagerada ambición" (Hofmann, 1130).

³⁰ En cursiva los versos sueltos.

³¹ "In other words, the auto for Calderón is a Trinitarian, 'harmonious' union in which music is as important as the allegory (or the theme) and the poetry (or the expression of the theme). [...] Calderón defines his auto, then, as an artifact of theme, poetry and music" (Sage, 213). Pero no sólo era importante en el auto sino en la fiesta del Corpus en general: "Una parte importante de la fiesta era la música, tanto en la procesión, que iba acompañada de trompetas, ministriles y tambores, como en los autos mismos" (Shergold y Varey, XXVI). De acuerdo con los datos de estos dos últimos investigadores, además, parece que la música de *La inmunidad del sagrado* la compuso Juan Hidalgo.

³² "La Revelación y el mayor de los misterios, la presencia de Dios en la Eucaristía es cuestión de fe, y en las cosas de la fe el oído es el único sentido que interviene y participa. De aquí que Calderón otorga siempre al oído la supremacía entre los sentidos" (Querol, *La música en el teatro*, 35).

³³ Palabras del discurso de entrada en la Real Academia Española de la Lengua pronunciadas por el

cardenal Enrique Tarancón (cito por Díez Borque, *Una fiesta sacramental*, 43).

³⁴ Estas memorias las recogen Pérez Pastor y Varey y Shergold en sus respectivos estudios. En 1664 fue Juan de Caramanchel el encargado de la fábrica de los carros utilizados en la representación de *La inmunidad del sagrado* (Shergold y Varey, XIV).

Criterios de edición

Entre los diversos testimonios que se conservan del texto de *La inmunidad del sagrado*, me he servido del manuscrito autógrafo de Calderón existente en la Biblioteca Histórica de Madrid. No se trata del primer autógrafo del autor (1664), sino del posterior que realizó en los años finales de su vida, probablemente con el objetivo de preparar algunos autos para la imprenta.

He modernizado todas las grafías del texto excepto aquellas que afectan fonéticamente, como por ejemplo "juridicción" (vv. 363, 441, 466, 569, 1022 y 1036), "agora" (vv. 276, 319, 322, 429, 1030 y 1397), "yelo" (v. 699), "sustener" (v. 770), "demonstración" (v. 805), "sulcaba" (v. 810), "sabidores" (v. 873), etc.

Calderón de la Barca no prestaba mucha atención a la puntuación de sus obras, de manera que ha sido necesario adecuar la puntuación del texto.

En las pocas ocasiones en que Calderón omite alguna acotación, palabra, o parte de una palabra, lo manifiesto en el texto por medio de su inclusión entre corchetes (por ejemplo: [Lucero] en la lista de personajes); en cualquier caso, siempre queda explicado el cambio en la correspondiente nota aclaratoria. Era común en la época no desarrollar en manuscritos y ediciones canciones o estribillos que habían aparecido previamente en el texto; he preferido desarrollarlos porque, obviamente, en la representación se recitaban igualmente; en todos los casos aparecen en la edición entre corchetes y con la nota correspondiente.

Aquellos términos o pasajes que he considerado de difícil comprensión, así como alusiones o referencias bíblicas, han sido anotados.

Todas las notas se marcan por medio de un asterisco al margen derecho del verso en que se halle el término, o al final del conjunto de versos que se anota.

Por tratarse de un texto dramático en verso, he numerado los versos de cinco en cinco y he colocado las réplicas de forma escalonada cuando un verso es compartido por varios personajes. He advertido en el margen derecho cada cambio estrófico significativo que se da en la obra (no he señalado, salvo en los casos trascendentes, las pequeñas canciones o estribillos que a menudo se intercalan entre otros grupos estróficos).

Lista de abreviaturas

- Aut. Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: Gredos, 1976.
- Cov. Sebastián de Covarrubias. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid: Turner, 1979.
- DRAE Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, 1992.
- OC III Calderón de la Barca. *Autos sacramentales*. Ángel Valbuena Prat, ed. *Obras completas: Autos sacramentales*. III. Madrid: Aguilar, 1991.

LA INMUNIDAD DEL SAGRADO

PERSONAS

EL HOMBRE	LA MALICIA	EL AGUA
LA GRACIA	ÁNGEL 1	EL FUEGO
LA CULPA	ÁNGEL 2	EL AIRE
LA JUSTICIA	EL MUNDO	EL MERCADER
LA MISERICORDIA	LA TIERRA	MÚSICOS*
[EL LUCERO]*		

*Sale el HOMBRE huyendo con asombro.**

HOMBRE	¿Adónde, de la Justicia de Dios delincuente, huye mi temor, si no es posible que de su vista me oculte? Pues cuando pudiera de alas vestirme y sobre las nubes* volar al cielo, en el cielo está Dios; cuando procure de esotra parte pasarme del mar, será vuelo inútil, pues también de esotra parte del mar Dios está; cuando use de los senos de los montes, haciendo que me sepulte de sus más cóncavas quiebras la elevada pesadumbre, de los montes en los senos está Dios; y cuando apure todo el universo y quiera que a Él el abismo me hurte, aun en el abismo Dios está; esperar a que enlute sus luces el sol y a sombras de la noche disimule mi fuga es error, que para Dios aun las sombras son luces, pues no hay día que le falte	[Romance ue] 5 10 15 20 25
--------	---	---

ni noche que no le alumbre.
 Y, supuesto que no hay
 lugar que a mí me asegure, 30
 no habiendo lugar que Él
 en cielo y tierra no ocupe,
 huya; no tanto porque
 que pueda esconderme juzgue,
 cuanto porque vea que hay 35
 respeto en mí que rehúse
 verle enojado. Y así,
 sean mis solicitudes
 que, ya que ha de hallarme, me halle
 temeroso. Troncos, dulces 40
 para mí un tiempo, ya amargos;
 moradas flores y azules,
 para mí un tiempo suaves
 y ya ariscas, pues producen
 vuestros matices espinas 45
 que más que halaguen injurien,
 si vuestras redes me amparan,
 si vuestras hojas me encubren,*
 feliz seré aquel instante
 que, hasta encontrarme, me busquen 50
 los ministros de Justicia,
 que tras mí el jardín discurren.*
 Dadme, pues, en vuestro más
 retirado albergue ilustre
 verde hospedaje en que pueda 55
 esconderme.

*Al ir a subir al carro, que será un jardín con una fuente en medio, con una cruz y siete caños por remate, aparece a su puerta el ÁNGEL 1 con una espada en la mano.**

ÁNGEL 1 ¿Dónde subes,
 sangriento homicida?

HOMBRE Ten,
 bello abrasado querube,*
 la espada que, vara hoy
 de Justicia, hacer presume* 60
 prisión y castigo a un tiempo;
 pues en ondeadas vislumbres,*
 no hay vida que no amenace,
 no hay muerte que no ejecute.

ÁNGEL 1 Date a prisión.

Bajan los dos al tablado y el ÁNGEL se prende de la mano.

HOMBRE Si es sagrado 65
el centro que en sí me incluye,
¿cómo en él prenderme quieres?*

ÁNGEL 1 Como mi obediencia cumple 70
con llevarte a la real cárcel
del Mundo, que no me incumbe
a mí el juicio de si es
sagrado o no. Tú allá acude
a tus defensas.

Llévale como por fuerza.

HOMBRE Protesto, 75
cielo, sol, luna, astros, nubes,
brutos, aves, peces, fieras,
días, noches, sombras, luces,
troncos, copas, fuentes, flores,
montes, valles, mares, cumbres,
que me sacan de sagrado.*

ÁNGEL 1 Será en vano que repugnes* 80
que dél te arroje.

Cantado. ¡Ah del Mundo!,
inferior centro a quien cubre*
de ese dorado artesón
la iluminada techumbre.

Dentro MÚSICA ¿Qué quieres? ¿Qué mandas? ¿Qué dices? ¿Qué ordenas?

ÁNGEL 1 Que atiendas, que oigas, que adviertas, que escuches.

Cantado. ¡Ah del Mundo!

ECO 1 ¡Ah del Mundo!

ECO 2 ¡Ah del Mundo!*

ÁNGEL 1 El frío letargo en que yaces sacude,...

LOS ECOS El frío letargo en que yaces sacude,...*

ÁNGEL 1 ... que hay divina voz que te manda... 90

LOS ECOS ... que hay divina voz que te manda...

ÁNGEL 1 ... que atiendas, que oigas, que adviertas, que escuches.

LOS ECOS ... que atiendas, que oigas, que adviertas, que escuches.

HOMBRE ¿Cómo blandos ecos oigo?

ÁNGEL 1 Que está en música no dudes 95
puesta su fábrica, y cuando
su todo habla es bien se ajuste
a natural armonía.*

HOMBRE ¡Oh, mi llanto no la turbe!

ÁNGEL 1 ¡Ah del Mundo!

LOS ECOS ¡Ah del Mundo!

*Salen TIERRA, MAR, AIRE y FUEGO, asidos unos de otros a unos trozos de cadena que traerán en las manos, y el MUNDO, en medio del globo que formarán los cuatro, hasta que, empezando a representar, se aparta de ellos.**

MUNDO ¿Quién llama? 100

Y ¿a qué cláusulas comunes*
de Tierra, Mar, Aire y Fuego,*
que quiso Dios que circunden
los términos de mi esfera,
quiere también que articulen? 105

ÉL y MÚSICA Que atienda, que oiga, que advierta, que escuche.

MUNDO ¿Quién, pues, me llama?

ÁNGEL 1 Yo.

MUNDO Y ¿qué
quieres?

ÁNGEL 1 Que pues te presumen,
o ya lo lamente Job*
o ya Pablo lo articule, 110
cárcel de la vida cuantos
pedirán que desanude

- Dios sus lazos y les saque
de humanas esclavitudes,
que, a fuer de alcaide, este preso
recibas y le asegures
con las prisiones de humano
hasta que su causa juzgue
el claro sol de Justicia.* 115
- MUNDO ¿Qué delito hay que le imputen
para asentar la partida
y que dél cure o no cure? 120
- ÁNGEL 1 Un voluntario homicidio.
- MUNDO Malicia el delito incluye.
- Sale la MALICIA.*
- MALICIA ¡Y cómo que incluye! Pues
consigo a mí me introduce
en las cárceles del Mundo,
para que en la servidumbre
le asista de su prisión. 125
- ÁNGEL 1 Ya que a ella te reduje,
con las esperanzas, Hombre,
de que los tiempos se muden...* 130
- Cantado ... llora, gime, padece, suspira y sufre. Vase.*
- LOS 4 Preso nuevo, a la cárcel del Mundo acude.
Pague, [pues], la patente...*
- HOMBRE ¿Qué daros pude? 135
- LOS 4 ... pues la entrada del Mundo con eso cumples.
- MÚSICA Lloro, gime, padece, suspira y sufre.
- MUNDO ¡Elementos!
- LOS 4 ¿Qué nos mandas?
- MUNDO Que esa cadena que os une
eslabonados –haciendo
que más el concepto apure
al ser cárcel, pues ninguno* 140

los márgenes interrumpe,
 en que ceñido a guardar
 su línea se constituye— 145
 le pongáis, que pues a cuatro
 elementos se reducen
 los cuatro humores que son*
 de la ya mortal costumbre
 ligaduras, no mal viene 150
 que vuestros lazos le anuden.

Pónenle las cadenas.

MALICIA Y yo los remacharé,
 pues en la Malicia suplen
 visibles yerros los no
 visibles que tras él truje. 155

LOS 4 Preso nuevo los lazos del Mundo apure.
 Pague, [pues], la patente.*

HOMBRE ¿Qué daros pude,
 si mi ser ya que en eso la entrada cumple?

ÉL y MÚSICA Lloro, gime, padece, suspira y sufre.

MUNDO Tray el libro de la vida,* 160
 en que la partida apunte
 de la entrega deste preso.

MALICIA Aquí está.

Saca un libro.

MUNDO ¡Oh, blanco volumen
 en que cuantos nazcan consten
 hasta que su cargo ajusten 165
 y de la cárcel del Mundo
 salgan, o bien donde purguen
 sus delitos o mal donde
 los lloren!

HOMBRE ¡Qué horror infunde
 el verle!

MUNDO ¿Cómo te llamas? 170

HOMBRE	Iglesia.	
MUNDO	Ese nombre dude. ¿Qué es Iglesia?	
HOMBRE	Paraíso de cuyo nombre es bien use, pues dél por fuerza me sacan.	
MUNDO	Y ¿qué es lo que de eso induces?	175
HOMBRE	La inmunidad de que goza para que...	
MUNDO	Di.	
HOMBRE	... no me juzguen fuera dél, mientras que a él, Mundo, no me restituyen como a sagrado.	
MUNDO	Y ¿en qué, cuando en aqueso te fundes, fundarás que Paraíso sea Iglesia?	180
HOMBRE	En tres comunes lugares que sabrás cuando dividir su nombre escuchas en tres: terrestre, celeste y espiritual.	185
MUNDO	¿Qué arguyes de ellos?	
HOMBRE	Que la Iglesia en todos ser Paraíso concurre.*	
MUNDO	¿Cómo?	
HOMBRE	Paraíso terrestre, si a Teodoreto construyes, junta de frutos es nombre que a la Iglesia se reduce, pues ella es junta de fieles, que son frutos que fecunden	190 195

cielos y tierra; celeste*
 es también, pues le traduce
 Tomás...

MUNDO

¿Qué?

HOMBRE

... visión de Dios,
 y la Iglesia no hay quien dude
 ser visión de Dios, pues es 200
 aquella ciudad ilustre
 que verá la Apocalipsi;*
 espiritual [es] si acudes*
 al carense, pues dirá
 que como a mí con virtudes 205
 me puso en el Paraíso
 Dios cuando el alma en mí infunde,
 así a su Hijo en la Iglesia
 le pondrá cuando se junten
 divino y humano ser; 210
 y Tertuliano concluye
 en que, como del costado
 mío a la mujer produjo,
 Cristo del suyo a su Iglesia.*
 Con que en tres sentidos pude 215
 -terrestre para, celeste
 goce, espiritual alumbre-
 fundar, no sin tres razones,
 que la Iglesia se intitule
 el Paraíso de Dios, 220
 donde viva, reine y triunfe.
 Y siendo así que ya Iglesia
 y Paraíso se aúnen
 a ser uno mismo, bien
 cuando dél me destituyen, 225
 pretendo valerme de ella.
 Y acúseme o no me acuse
 la Culpa, Iglesia me llamo.

MUNDO

Mientras el fuero renunciés,
 la competencia se forme, 230
 tu abogado lo articule,
 tu procurador lo alegue
 y la Justicia lo ajuste.
 Dar cuenta de ti me toca:
 di el nombre, sepa quién hube 235
 a cargo.

HOMBRE	Iglesia me llamo, y más no me lo preguntes, porque no tengo otro nombre ni le he de tener ni tuve.	
MUNDO	Cuando con eso te salgas* —que habrá quien lo dificulte— con restituirte sólo como te hallaron se cumple con la inmunidad; y así, no será bien que aventure yo las costas que en la cárcel del Mundo causes. Procure, pues, asegurarlas. ¡Tierra!	240 245
TIERRA	¿Qué quieres?	
MUNDO	Que no tributes desde hoy al Hombre tus frutos, en que hago embargo.	250
TIERRA	No dudes que desde hoy de mí no tenga en mis haberes más útil que comer de lo que afane y beber de lo que sude.*	255
MUNDO	Mar, en tus aguas también le hago embargo; sólo guste en terrestres minerales, viciados tus arcaduces, las amargas y salobres.	260
MAR	Y aun éstas le haré que enturbie él mismo por no mirarse.*	
MUNDO	De los alientos, le acude, Aire, tú con sólo aquellos que suspirare.	
AIRE	Presumo que tan contados serán que, al ver que los disminuye, con cada uno estaré a mira de cuándo el número cumple.	265

FUEGO A mí no me digas nada. 270
 Yo le empañaré mis luces
 de nieblas, y haré que a tiempos
 relámpagos le deslumbren,
 a truenos que le estremezcan
 y a rayos que le atribulen.* 275

MUNDO Agora, sin que las costas*
 del carcelaje me usurpes,
 sigue el pleito o no le sigas. *Vase.*

LOS 4 Y lo que en la cárcel dures.
 Pues que nuestras patentes a eso reduces...* 280

[ELLOS] y MÚSICA ... llora, gime, padece, suspira y sufre.* *Vanse.*

HOMBRE Malicia, ¿cómo tú sola
 no me dejas y no huyes
 tú también de mí?

MALICIA Yo soy
 un pobre diablo, no tuve 285
 nada que en mí el Mundo embargue;
 y así, sin que de mí cuide,
 me dejó, porque se vea
 cuándo antigua es la costumbre
 de no hacer el Mundo caso 290
 del pobre.

HOMBRE También resulte
 saber que el Mundo no aparta
 las malicias; mas procure
 apartarlas yo. ¡Conmigo
 no vengas!

MALICIA Mientras no triunfes 295
 con sentencia en favor, no
 es posible que no dure
 yo a tu lado.

HOMBRE Huiré de ti.

MALICIA Seguiréte yo.

HOMBRE No apures

	mi paciencia, que no hay vicio que siga a Hombre que dél huye.	300
MALICIA	Sí hay, mientras lleva arrastrando la cadena.	
HOMBRE	No me ayudes tú a llevarla que, pues fueron de ella mis ingratitudes los eslabones, yo solo debo llevarla. Virtudes celestiales, ya que fuistis* a mis ciegas inquietudes ministros, seldo a mis quejas;* y, en la acción que se introduce* de que el sagrado me valga, duélaos el ver que procure echar de mí a mi Malicia, por más que aflijan y angustien mi vida acentos a quien repetidamente escuche...	305 310 315
ÉL y MÚSICA	... llora, gime, padece, suspira y sufre.	
	<i>Vase, llevando al hombro la cadena, y, continuando la MÚSICA, salen como oyéndola a lo lejos la GRACIA por una parte y por otra la CULPA.</i>	
GRACIA	¿Qué hará en la cárcel agora el Hombre infelice?	[Pareados octosílabos]
MÚSICA	Llora.	320
CULPA	En la prisión que le oprime, ¿qué hará agora el Hombre?	
MÚSICA	Gime.	
GRACIA	¡Cuánto mi pecho entornece oír que mísero...	
MÚSICA	... padece!	
CULPA	¡Cuánto lisonjea mi ira oír que afligido...	325

MÚSICA ... suspira!

LAS 2 Y que en mortal pesadumbre...

[LAS 2] y LA MÚSICA ... llora, gime, padece, suspira y sufre.*

LAS 2 ¡Malicia!

MALICIA Dos me han llamado, [Redondillas]
y indiferente a las dos 330
responderé.

LAS 2 ¿Cómo?

MALICIA A vos A la GRACIA.
alegre. Y a vos turbado. A la CULPA.
Alegre a vos, porque sé A la GRACIA.
que os ha de agradar deciros 335
que en los ásperos retiros
del Mundo el Hombre se ve
abatido y desdichado. Llora la GRACIA.
Turbado a vos, porque infiero A la CULPA.
que ha de pesaros cuán fiero 340
el extremo a que ha llegado
es, pues su hacienda embargada
perece el pobre Señor, Alégrase la CULPA.
sino es que de su sudor
coma. Mas la acción trocada* 345
llego a ver; ¿alegre vos?,
¿vos triste?

GRACIA ¿No ha de pesarme
su pena?

CULPA ¿No ha de alegrarme
su mal?

MALICIA No entiendo a las dos.
Decid, Culpa, ¿vos no fuistis
en favor de quien lidió 350
en aquel duelo?

CULPA Sí.

MALICIA Y ¿no
fuistis, Gracia, quien le vistis

	contra vos?	
GRACIA	Sí.	
MALICIA	¿Cómo os vio tan trocadas su desgracia?	
GRACIA	Como eso es ser yo la Gracia,...	355
CULPA	Y eso es ser la Culpa yo,...	
GRACIA	... que aun lidiando contra mí he de sentir su dolor.	
CULPA	... que aun lidiando en mi favor me he de holgar de verle así.	360
MALICIA	Quizá uno ni otro ha de ser.	
LAS 2	¿Cómo?	
MALICIA	Como en la prisión declina jurisdicción,* diciendo le ha de valer el sagrado de que ha sido violentamente sacado.	365
CULPA	¿Cómo valerle sagrado a un Hombre tan foragido?	
MALICIA	¿Qué sé yo? Pues solo sé que por nuevo nombre y fama dice que Iglesia se llama.	370
CULPA	¿Iglesia?	
MALICIA	Sí.	
GRACIA	Ya en mí fue fuerza ampararle.	
CULPA	Primero yo, como brazo seglar* a quien toca el castigar, previne el juicio y espero proseguirle.	375

GRACIA	Yo también, brazo eclesiástico, piensa* que sabré hacer su defensa.	
CULPA	El crimen soy, ante quien la cabeza del proceso está fulminada.*	380
GRACIA	En mí estilo ordinario es...*	
CULPA	Di.	
GRACIA	... oponerme al duro exceso de tus sañudas violencias.	385
MALICIA	Ordinario y crimen ya* hay. ¿Qué va que el pleito va a sala de competencias?*	
CULPA	Yo llevaré la discordia de que consta su Malicia al tribunal de Justicia.	390
GRACIA	Yo al de la Misericordia.	
MALICIA	Con que verán los mortales* formar en sus conferencias* la sala de competencias de diversos tribunales.	395
CULPA	Fuerza es que esta no se tuerza.*	
GRACIA	Y fuerza estotra amparar.*	
MALICIA	Con que se vendrá a fundar todo en si hace o no hace fuerza.*	[Vase.]* 400
CULPA	¡Lucero!	
<i>Sale el LUCERO.</i>		
LUCERO	¿A qué me has llamado?	
CULPA	A que, pues viste el error	

del Hombre, su relator,
un memorial ajustado*
hagas dél.

LUCERO ¿Qué error mortal
 hay que en memoria no esté
 mía? Poco o nada haré
 en hacer el memorial.

GRACIA ¡Custodio!

Sale el ÁNGEL 2.

ÁNGEL 2 ¿Qué es lo que quieres?

GRACIA	Que, pues te dio el cielo nombre de procurador del Hombre, vea el Mundo que lo eres en esta causa.	410
--------	---	-----

ÁNGEL 2 Sí haré,
por que tenga en su desgracia
Ángel de Justicia y Gracia.

GRACIA Pues llámale a que te dé poder.

Llega el ÁNGEL a la prisión.

CULPA Antes que él aquí poder dé al procurador, la confesión de su error ha de hacer.

GRACIA ¿Ante quién? Di. 420

CULPA Ante quien le toca hacella.
 ¿Secretario de su vida,
 su conciencia convencida
 no es? Examínele ella.
 Verás cómo no la puede
 su error negar.

[Romance aa] 425

Salen el MUNDO y la MALICIA como arrojando al HOMBRE al tablado.

HOMBRE	Pues yo voluntariamente te suplico que me valgas.	Al ÁNGEL.	
ÁNGEL 2	En esa resignación incluso el poder repara, Mundo, que el preso no entregues a jurisdicción contraria, pues ves por ahora inhibida la Culpa, pena de tantas censuras, que llegarás a ver muertas y apagadas en Agua todas tus luces.		465 470
MUNDO	No pases a pronunciarlas, que ya me asusta el juzgarme tal vez anegado al Agua y tal consumido al Fuego.* Yo lo oigo y le tendré en guarda, en tanto que el mandamiento la que venciére la instancia, o bien de restitución o bien de muerte, me traiga.		475 Vase. 480
MALICIA	¡No es nada lo que a decir va de uno a otro!		
HOMBRE	Declarada la competencia, ¡oh, el cielo ayude mis esperanzas!	Vase.	
MALICIA	Aunque en esta confesión el Hombre de sí me aparta, no bien de sí me echa en tanto que el cargo no satisfaga; y así habré de estar con él.		485 [Vase.]
[CULPA]	Aunque por el Hombre hagas* finezas que no le debes,...		490
GRACIA	Aqueso, Culpa, es ser Gracia, pues a debérselas fuera Justicia.		
CULPA	... no me acorbarda la competencia. En derecho sabré informar cuándo arrastra		495

- mi ser las leyes, pues no
hubiera en la vida humana
Culpa si no hubiera Ley.
Díganlo en sentencias varias 500
Ambrosio, Agustín, Tomás,
pues cuando en su Culpa agravan
la transgresión de las leyes,
claro está que quebrantarlas
no pudiera sin saberlas. 505
Y así, en derecho, mi instancia
sabré fundar.
- GRACIA Yo también
la mía, pues a contraria
razón leyes sabrá quien
las sabe para guardarlas. 510
- LUCERO Pues ¿qué es, Culpa, lo que esperas?
- ÁNGEL 2 Pues ¿qué es lo que esperas, Gracia?
- LUCERO Al claro sol de Justicia*
en ruidosas voces clama
que al Mundo estremezcan.
- ÁNGEL 2 Tú, 515
en sonoras voces blandas
que al cielo, Gracia, enternezcan,
de Misericordia llama
también al sol.
- LUCERO Atendamos
a cuál responderá de ambas. 520
- CULPA ¡Oh tú, claro sol de Justicia, a quien sirve* [Canción]
de sacro dosel el celeste zafir!
- GRACIA *Cantado.* ¡Oh tú, de piedad claro sol, a quien es
sagrado sitio el purpúreo viril!*
- CULPA Tú, que a rumbos los ámbitos corres 525
del orbe, ilustrando uno y otro cenit.*
- GRACIA *Cantado.* Tú, que inmoble los ciñes, pues nunca
se vio que tu oriente trascienda el nadir.*

CULPA Tú, a cuyos rayos agobian los montes
la más elevada, erguida cerviz. 530

GRACIA *Cantado*. Tú, a cuyo albor, humildes los valles
su falda guarnecen matiz a matiz.

CULPA Escucha mi voz, pues no por ser mía
debió tu Justicia dejarla de oír.

GRACIA *Cantado*. Atiende a mi llanto, pues debe, por mío, 535
tu Misericordia a su ruego acudir.

CULPA Rasga, pues, a relámpago y trueno,
las nubes que densas te embozan en sí.

GRACIA *Cantado*. Las nubes que en sí te recatan despliega
en hojas de rosa, clavel y jazmín.* 540

CULPA Y pues que por mí eres sol de venganzas,...

GRACIA Cantado. Y pues de piedades sol eres por mí,...

CULPA ... que te halle permite...

GRACIA Cantado. ... permite te encuentre...

CULPA ... mi voz horrorosa.

GRACIA Cantado. ... mi acento sutil.

*Suenan las chirimías y ábrese el carro del sol, y vense dentro dél, sentadas en un trono, la JUSTICIA con una espada desnuda a la mano izquierda y a la derecha la MISERICORDIA con una oliva.**

JUSTICIA Ya en solio de luz el sol de Justicia,* 545
¡oh, Culpa!, te oye.

MISERICORDIA *Cantado.* Ya en trono feliz
de estrellas, ¡oh, Gracia!, el sol de piedades
y misericordias también te oye a ti.

CULPA Pues ya que de más tribunales que uno...

GRACIA Cantado. ... su juicio compone quien va a competir,... 550

CULPA ... en Justicia,...

GRACIA *Cantado*. ... en Misericordia,...

CULPA ... oíd,...

GRACIA *Cantado*. ... escuchad,...

JUSTICIA ... empezad,...

GRACIA *Cantado*. ... proseguid.

CULPA Puesto, divina Justicia, [Romance aa]
que prender al Hombre mandas
y das audiencia a la Culpa,... 555

GRACIA *Cantado*. Puesto, piedad soberana,
que, preso una vez el Hombre,
audiencia das a la Gracia,...

CULPA ... ante ti, como fiscal,
pues es consecuencia clara, 560
ya lo dije, que la Culpa
es la acusación del alma,...

GRACIA *Cantado*. ... como abogada ante ti,
pues cierto es ser abogada
la Gracia día que dijo 565
María quien dijo Gracia,...

CULPA ... parezco a expresar agravios*
de quien inhibirme trata
la jurisdicción, quiriendo
que al Hombre el sagrado valga. 570

GRACIA *Cantado*. ... a implorar auxilios vengo,
para que al Hombre, a quien sacan
de sagrado sitio, a él
le vuelvan sus esperanzas.

CULPA ¡Justicia!

GRACIA *Cantado*. ¡Piedad!

ÁNGEL 2 Y en clemencia...

LUCERO En venganza... 575

ÁNGEL 2 y GRACIA *Cantado*. ... tremola la oliva.

CULPA y LUCERO ... esgrime la espada.*

JUSTICIA Divina Misericordia,
ya una vez hecha la causa,
y siendo yo quien le prende
y a quien el delito agravia, 580
no puedes dejar de verla
tú en Justicia.

MISERICORDIA La demanda
puesta una vez de que al Hombre,
pues del sagrado se ampara,
sea oído, tú tampoco 585
puedes dejar de aceptarla
en Misericordia.

JUSTICIA Pues
para que el relator traiga
el pleito y la relación
venga a hacer, el día señala 590
a su vista.

LUCERO Ya está aquí
la relación ajustada.

ÁNGEL 2 Sí, pero no están corridos
los términos que al reo faltan*
de gozar.

JUSTICIA Pues en estado* 595
venga, y las partes citadas,
que yo y la Misericordia...

MISERICORDIA ... Que yo y la Justicia...

JUSTICIA ... Hermanas
de un parto...

MISERICORDIA ... Hijas de un concepto...

JUSTICIA ... Un principio...

MISERICORDIA	... Una sustancia.	600
JUSTICIA	... Poder...	
MISERICORDIA	... Ciencia...	
JUSTICIA	... Amor...	
MISERICORDIA	... Ministros...	
JUSTICIA	... De la causa de las causas...*	
MISERICORDIA	... La sala a la competencia formaremos.	
JUSTICIA	Y formada una vez, pronunciaremos sentencia que es bien a ambas.	605
MISERICORDIA	A cuya vista las puertas abiertas...	
JUSTICIA	A cuya instancia, público el juicio, dirá el tiempo...	
MISERICORDIA	... Dirá la fama...	610
LAS 2	... Que otra vez vuelva a verse, si se restauran...	
MÚSICA	... Otra vez vuelva a verse, si se restauran...	
LAS 2	... en los términos de otra legal batalla,...	
MÚSICA	... en los términos de otra legal batalla,...	
LAS 2	... alegóricos duelos de Culpa y Gracia.	615
MÚSICA	... alegóricos duelos de Culpa y Gracia.	
<i>Con la MÚSICA y chirimías vuelve a echarse la apariencia.</i>		
LUCERO	Para que la citación conste a la parte contraria,...	

- ÁNGEL 2 Porque los términos corran*
sin atrasar esperanzas,... 620
- LUCERO ... tú, Culpa, segunda vez
el cielo a bramidos rasga.
- ÁNGEL 2 ... segunda vez, Gracia, tú,
a quejas el cielo ablanda.*
- CULPA Sí haré, con David diciendo,
cuando a Dios pida venganzas: 625
- GRACIA Sí haré, en el Eclesiastés
diciendo cuando le amansa:
- CULPA "Para exaltarte a ejercer
iras, Señor, te levanta." 630
- GRACIA *Cantado.* "En el día del pecado,
Señor, tu piedad ensalza."
- LUCERO Con ese temor no dudes...
- ÁNGEL 2 Cree que con esa templanza...
- TODOS y MÚSICA ... otra vez vuelva a verse, si se restauran* 635
en los términos de otra legal batalla,
alegóricos duelos de [Culpa y Gracia].*

*Interrumpen canto y voces, clarines y cajas en el carro de la nave. Y, dando vuelta, se ven en ella algunos marineros, y el MERCADER en la popa con banda, plumas y bengala.**

- TODOS EN LA NAVE Amaina, amaina [la vela
y tome puerto en la playa.]*
- CULPA ¿Qué misterioso bajel
es el que, sobre las aguas,
a tomar tierra, corriendo
viene mortales borrascas? 640
- GRACIA ¿Qué hermosa nave es aquélla
que, a soplos de austros y auras,
aun con el alba viniendo,
viene sin romper el alba?* 645

- y tome puerto en la playa
del Mundo esta nave que hoy,
combatida de las aguas,
triunfante se verá cuando 680
vea su vaga inconstancia,
que no bastó a sumergirla
aunque bastó a zozobrarla.
Amaína, digo otra vez. *Bajando al tablado.*
y, pues que soy con quien hablan 685
esas repetidas voces,
da fondo y aferra el ancla
sin hacer salva a los montes,
que no faltará quien haga,
dando al suelo paz y al cielo 690
gloria, en mi venida salva.
Ninguno a tierra conmigo
venga, en consecuencia clara
de que nadie tomó tierra
como Yo, y ser Yo a quien llaman 695
alegóricos duelos de Culpa y Gracia.
¡Salve, oh cárcel de la vida!,
cuyas prisiones me atan,
ya al yelo que me estremece,
ya al calor que me desmaya, 700
ya al cansancio que me aflige,
a la sed que me maltrata
y al hambre que me fallece,
sujeto a las destemplanzas
de mortales propensiones.* 705
¡Salve! y admite en tu estancia
al que el logro de sus ciencias
a hacer demostración haya
de ser: la sabiduría
en esa nave se embarca, 710
pues, el día que las dos
que litigan una clama...
- ÉL y CULPA dentro ... Para exaltarte a ejercer
iras, Señor, te levanta...
- MERCADER ... A tiempo que la otra dice 715
en más dulce consonancia...
- ÉL y GRACIA [dentro] ... En el día del pecado,*
Señor, tu piedad ensalza.

[MERCADER] Claro está que soy Yo a quien*
 una y otra a un tiempo llaman, 720
 pues a la Misericordia
 y Justicia invocan ambas,
 siendo como son Justicia
 y Misericordia, en sacra
 competencia cada una, 725
 entera mitad del alma;
 y más cuando las dos dicen,
 mezclando queja y templanza...

LOS 3 a un tiempo ... Para exaltarte a ejercer
 iras, Señor, te levanta. 730
 En el día del pecado,
 Señor, tu poder ensalza.

*Salen detrás de una reja, que estará en el tercero carro, el
 HOMBRE y la MALICIA con una caña y un sombrero en
 ella.**

MALICIA Duélanse de aquestos pobres.

HOMBRE ¿Qué es, Malicia, lo que tratas?

MALICIA Pues que por nuestra prisión 735
 sucesivamente pasan
 los siglos, a fuer de preso,
 pedirles limosna. ¡Hagan
 bien a estos encarcelados,
 tristes y afligidos!

HOMBRE Calla, 740
 Malicia, porque si tú
 la pides, ¿quién ha de darla?

MALICIA Quien la da a cojos hechizos
 y mancos adrede.

HOMBRE Aparta, 745
 que a mí me toca pedirla.

MALICIA Pues toma sombrero y caña.

HOMBRE ¿Para qué? Que esta limosna
 pedirla con llanto basta.

- MALICIA Pues pídelas con un salmo;
veamos con él lo que alcanzas. *Vase.* 750
- MERCADER La parte allí de la Culpa
castigo pide y venganza,
cuan[do] piedad y clemencia*
pide aquí la de la Gracia;
conque, entre Misericordia 755
y Justicia, en soberana
cuestión dudara, a poder
dudar Yo, escuchando a entrambas.
- HOMBRE Desde el más profundo seno,
Señor, más lóbrega estancia, 760
a Ti clamé. Oye mis voces
haciendo los oídos abra
de tus piedades la humilde
deprecación de mis ansias.*
- MERCADER Mas tercera voz escucho, 765
a la parte que sonaba
la de la Gracia, trocando
en quien llora lo que canta.
El Hombre es y dice...
- HOMBRE ¿Quién
sustener podrá a tu airada 770
Justicia el golpe, si Tú
sus iniquidades guardas?
- MERCADER Desde el calabozo gime.
¡Oh, qué de cosas retrata
ver que desde un limbo diga... ! 775
- HOMBRE Desde la noche hasta el alba,
desde el alba hasta la noche,
Israel tenga esperanza,
que está la Misericordia
con el Señor, en quien se halla 780
copiosa la redención
día que él mismo restaura
todas sus iniquidades. *Vase.*
- MERCADER En llanto la voz trocada,
tras sí me lleva. Mortal, 785
llora, que aunque en Dios no haya

más ni menos, hay un cierto
 reservado amor que añade
 accidental gloria el día*
 que el peso hacia la balanza 790
 de Gracia y Misericordia
 el fiel con el llanto carga.
 ¡Gracia!

Sale la GRACIA leyendo en un libro.

GRACIA ¿Quién me nombra? Pero
 no lo digas, que dejara
 de serlo si no supiera 795
 quién eres. Bien que, turbada
 de verte en estos desiertos,
 vida y sentidos se pasman.
 ¿Qué venida al Mundo es esta
 y en traje que me retrata 800
 al muerto Género Humano,
 de quien traes la semejanza
 como revivido en Ti?

MERCADER La de querer hacer sabia
 demostración de mis ciencias 805
 en la alegórica instancia
 de la vista deste pleito,
 enseñando al Mundo cuánta
 mi eterna sabiduría
 es. Y así, cuando sulcaba, 810
 Mercader de trigo y perlas,*
 esas salobres campañas*
 del mar de la vida, oyendo
 las voces que al cielo daban
 Gracia y Culpa, tomé tierra; 815
 y, aunque llamado de entrambas,
 a Ti me incliné primero
 que a la Culpa. ¿Qué estudiabas?

GRACIA Las leyes que he de alegar.*

MERCADER Y ¿qué es lo que en ellas hallas? 820

GRACIA Nada que no sea en el Hombre
 romperlas y quebrantarlas,
 pues la natural y escrita
 ofendió.

de cuantas defensas puede
 la Gracia hacer, pues no alcanza
 su poder a lo infinito 855
 de su Culpa. Pero aguarda.* *Ve a los 2.*
 ¿Qué perdido pasajero
 -ya de aquesa nave salga,
 ya de esos montes descienda-
 es el que con ella habla, 860
 y en la Ley, pues es su libro
 el que hojean?

LUCERO No sin causa
 me admira, Culpa, que tú
 no le conozcas, ni haya
 tenido yo más noticias 865
 dél que tú.

CULPA ¿Cuándo su entrada
 sería al Mundo, que a los dos
 se escondiese?

LUCERO No sé. Llama
 al Mundo que nos lo diga,
 pues a los umbrales se halla 870
 de su prisión.

Llega a la reja y en baja voz, llamándole, sale el MUNDO.

CULPA ¡Mundo!

MUNDO ¿Qué es
 lo que quieres?

LUCERO Que nos hagas
 sabidores quién ha sido
 aquel Hombre.

MUNDO Si os espanta 875
 no conocerle, a mí y todo
 con asombro de que haya
 de haber pluma que decir
 pueda, que al verle en su estancia
 aún no le conoció el Mundo.
 Llega tú a saberlo.

CULPA Helada, 880

- confusa, absorta, suspensa,
yerto el pecho, muda el habla,
balbuciente el labio, atado
el corazón, presa el alma,
al irme a acercar a él
mover no puedo la planta. 885
- MUNDO Llega tú, pues que no puede
llegar a él la Culpa.
- LUCERO Tanta
es la ira que al llegar
a hablar con él me arrebató,
que estaba por tomar piedras
que usar en vez de palabras. 890
- MUNDO ¿Huyendo vuelves?
- LUCERO ¿A quién
su semblante no acobarda?
- MUNDO ¿Qué hará al Mundo si a los dos
turba? 895
- MERCADER Con esto en la sala
alega esta nueva ley
que a escribir voy, que en su instancia
yo daré la explicación. *Vase.*
- GRACIA Si tú las das y a alegarla
llega la Gracia, ¿quién duda
que será la Ley de Gracia? *Vase.* 900
- MUNDO ¡Síguele, Culpa!
- CULPA No puedo.
- MUNDO ¡Síguele, Lucero!
- LUCERO Vana
es mi osadía.
- MUNDO ¿Quién vio
al Mundo en confusión tanta*
como un Hombre ha introducido? 905

CULPA [Pues aún] más es la que falta. *
 Pues dijo que a escribir, según veloces [Silvas]
 a mí llegaron sus lejanas voces, 910
 en el monte se queda,
 nueva ley, que la Gracia alegar pueda;
 y tan solo se halla
 en él, con el fervor de meditalla,
 que a sueño, sed, cansancio ni hambre, atento 915
 sólo, con respirar vive contento.
 Pobre porción conforta
 su angustia, mas tan mísera, tan corta,
 que es de sólo silvestres frutas llena.
 ¡Oh, no pase a viandas de otra cena!, 920
 mas pase al ver, cuando de estancia mude,
 que será donde llore, gima y sude,
 tan en sangre bañados sus verdores
 que tiña en sacra púrpura las flores.
 Ya una vez meditada 925
 la ley que ha de escribir, no bien cortada
 caña la pluma infiero,
 el papel la corteza de un madero
 y la tinta la sangre que derrama.
 ¡Oh, para cuándo!

Las chirimías y atabalillos.

LUCERO Mira que nos llama 930
 la salva, en que se indicia
 que la Misericordia y la Justicia
 concurren ya.

CULPA Pues lo historial dejemos
 y a lo mixto alegórico tornemos.*
 Ven, que aunque nueva ley la Gracia arguya, 935
 ¿qué Iglesia hay a que al Hombre restituya?

Vanse los 2.

MUNDO ¿Quién creará que ha quedado
 el Mundo tan suspenso, tan turbado,
 que, hasta ver la sentencia
 de tanta misteriosa competencia, 940
 no cobrará, perdidos, los alientos?
 Y así, asistido de los elementos,
 a la vista he de hallarme. Y bien lo fundo,
 pues esta causa ha de constar al Mundo.

Las chirimías y atabalillos; y salen por una parte el ÁNGEL 1, la TIERRA y el FUEGO, el LUCERO, la CULPA y la JUSTICIA, con un coro de MÚSICA; y por otra el ÁNGEL 2, el MAR y el AIRE, la GRACIA y la MISERICORDIA, con otro coro; dan vuelta en dos alas al tablado, al compás de la MÚSICA tras llegar a verse MISERICORDIA y JUSTICIA.

Cantado.

ÁNGEL 1	Venid, mortales venid...	[Canción]	945
ÁNGEL 2	Venid, venid a la vista...		
ÁNGEL 1	... del pleito que tratan la Gracia y la Culpa,...		
ÁNGEL 2	... y Misericordia han de ver y Justicia.		
CORO 1	Venid, mortales, venid...		
CORO 2	Venid, venid a la vista...		950
CORO 1	... del pleito que tratan la Gracia y la Culpa,...		
CORO 2	... y Misericordia han de ver y Justicia.		
ÁNGEL 2	Venid, que a todos os llama...		
ÁNGEL 1	Venid, que a todos os cita...		
ÁNGEL 2	... el procurador de las misericordias.		955
ÁNGEL 1	... el ejecutor también de las iras.		
TODOS	Venid, venid a la vista [del pleito que tratan la Gracia y la Culpa, y Misericordia han de ver y Justicia. Venid, mortales venid; venid, venid a la vista del pleito que tratan la Gracia y la Culpa, y Misericordia han de ver y Justicia. Venid, que a todos os llama; venid, que a todos os cita el procurador de las misericordias, el ejecutor también de las iras.]*		960 965

TIERRA	La Tierra que te dio el fruto bien es, Culpa, que te asista.	[Romance ia]
AGUA	Y a ti, Gracia, el Agua, pues las lágrimas te ministra.	970
FUEGO	Bien como Justicia el Fuego, a ti que los rayos vibras.	
AIRE	Y a ti, gran Misericordia, el Aire con que suspiras.	975
MUNDO	Conque, dividido el Mundo en bandos si significan las diversas opiniones que en esta causa militan, haciendo que todos juntos una y otra vez repitan:	980
TODOS	Venid, mortales venid; venid, venid a la vista, [del pleito que tratan la Gracia y la Culpa, y Misericordia han de ver y Justicia. Venid, mortales venid; venid, venid a la vista del pleito que tratan la Gracia y la Culpa, y Misericordia han de ver y Justicia. Venid, que a todos os llama; venid, que a todos os cita el procurador de las misericordias, el ejecutor también de las iras.]*	[Canción] 985 990
MISERICORDIA	Otra vez a tus brazos rinda la oliva de mi paz.	[Silvas]
JUSTICIA	En lazos de opuesta unión también mire embotada yo otra vez la cuchilla de mi espada, pues por aquesta vista dirá el profeta poético salmista* que se vio la verdad nacer del suelo y la Justicia descender del cielo, y que cuando una y otra se miraron, la paz y la Justicia se abrazaron. Deja tú, a quien la puerta*	995 1000

- guardar tocó, la deste juicio abierta. 1005
- ÁNGEL 1 Ya lo está, pues ha entrado
a él todo el mundo.
- JUSTICIA Llega, este es tu lado.
El relator prosiga
el hecho.
- Siéntanse las dos, a la mano derecha la MISERICORDIA.*
- MUNDO Y en silencio el Mundo diga
que se atienda a la vista... 1010
- [ÉL] y MÚSICA ... del pleito que tratan la Gracia y la Culpa,*
y Misericordia han de ver y Justicia.
- LUCERO En real jardín soberano [Décima]
a un desafío salió
el Hombre, en que muerte dio 1015
a todo el Género Humano.
Escondese intentó en vano
y, llevado a la prisión
del Mundo, es su confesión
ser de sagrado sacado. 1020
- ÁNGEL 2 Y hasta volverle a sagrado
declina jurisdicción.*
- JUSTICIA La parte hable de la Culpa. [Romance ao]
- CULPA En cuatro puntos fundado
hace un criminal delito 1025
mayor o menor su cargo.
Estos son: la gravedad
dél, por quién fue ejecutado,
contra quién y con qué causa.
Discurro agora en los cuatro. 1030
Tan graves deste proceso
son todos, que en él no hallo
tan sólo uno por quien deba
el reo ser escuchado
en las defensas que intenta, 1035
jurisdicción declinando*
seglar; pues cuanto a delito,
homicidio es voluntario;

cuanto a quién le cometió,
 una vil criatura; cuanto 1040
 contra quién, contra el Criador;
 y la causa, tan liviano
 interés como la fácil
 golosina de un bocado.*
 De suerte que no hay menor 1045
 circunstancia, menor rasgo
 en el cuerpo del delito
 que no esté a voces clamando
 capital pena de muerte,
 pues que, la ley quebrantando 1050
 natural, ni a Dios amó
 ni al prójimo; y si pasamos
 del derecho natural
 divino al escrito en mármol,*
 también natural divino, 1055
 veremos su soberano
 precepto, tabla segunda,
 ley quinta, tan quebrantado,*
 que dice después su glosa,
 Mateo, Evangelio cuarto, 1060
 "quien mata, muera," por boca*
 del legislador más sabio.
 Hasta aquí la gravedad
 del delito es; y pasando
 a quién le comete, atento 1065
 a ley que manda en tal caso
 considerar la persona
 y la causa del agravio,
 dada en su favor milita;
 pues, siendo considerado 1070
 el sujeto, es el vil polvo
 del lodo, el mísero barro
 del limo, que fue y será
 gusano de los gusanos.
 Y si vamos a la causa, 1075
 tan leve es que es un vedado
 fruto solo, a quien gozaba
 el dulce sabor de tantos;
 con que le agrava la ley,
 tocada también de paso, 1080
 de repúblicas, que hicieron
 penas aparte al ingrato;
 de suerte que, convencido
 a que debe morir, vamos

- a que no debe gozar
la inmunidad del sagrado,
que es lo que a esta sala toca.
Primeramente, fundado
en que hay lesa majestad,
pues, contra Dios conspirando,
pretendió ser como Dios. 1085
Y, aunque es principio asentado
que no le valga esención
de divino ni de humano
fuero al traidor, no tan sólo 1090
de aquesta razón me valgo,
sino aún de otra mayor, que es
la consecuencia que saco
de todo este antecedente,
para que aun de sus descargos 1095
consten mis acusaciones:
el mismo primero espacio*
donde cometió el delito
fue de donde fue sacado;
o él era sagrado o no; 1100
si no lo era, intenta en vano
valerse dél; si lo era,
él fue a quien se hizo el agravio,
pasándose de homicidio
a sacrilegio; y es llano 1105
que, al que el sagrado violenta,
supuesto que sojuzgado
queda a su divino fuero,
valer no debe el sagrado. 1110
- MISERICORDIA La parte hable de la Gracia. 1115
- GRACIA Sí haré, en estilo contrario,
pues cuanto asombrando dijo
la Culpa, diré llorando.

Cantado todo esto en estilo recitativo.

- Lo grave del delito* [Romancillo heptasilábico ao]
empiezo confesando, 1120
y que está dignamente
a muerte condenado,
para que en mí se vea
que defender no trato
la parte de lo injusto, 1125

sino la de lo sacro.*
 Y así, en cuanto a que sea
 tal del Hombre el pecado
 que le eche y destituya
 de su piadoso amparo, 1130
 aquella ley alego
 del poder que ha gozado
 la regia potestad;
 pues que no se da caso
 que el Príncipe no pueda 1135
 dispensar; pues en tanto
 más Rey en cuanto más
 remite sus agravios:
 más puede perdonar
 Dios que él pecar. Y en cuanto 1140
 a que el sagrado excluya
 al que ofende el sagrado,
 echadiza serpiente*
 con alevoso trato
 en él a la mujer 1145
 persuadió, con que es llano
 que el engaño fue quien
 le violó; y, en tal fracaso,
 vale el sagrado a quien
 le pierde por engaño; 1150
 y es tanto lo que estima
 Dios dél el culto santo
 que ciudades enteras
 —del Jordán hable el paso—
 manda que le dediquen, 1155
 sólo porque en sus claustros
 tengan los delincuentes
 seguridad y amparo.
 Y siendo así que dijo
 por Ezequiel su labio: 1160
 “en cualquier hora que
 llore el Hombre escuchado
 de mí será.” Y prosigue,
 por él mismo jurando:
 “vivo yo que no quiero 1165
 —que hay juramentos santos—
 del pecador la muerte,
 sino, humilde y postrado,
 que se convierta y viva.”*
 Bien su remedio aguardo, 1170
 pues justo es con dos textos

del mismo Dios entrambos
y dos sagrados –pues
también son dos sagrados
Paraíso y Iglesia–, 1175
que uno le valga cuando
tiene uno para paga
y otro para resguardo.

CULPA ¿En qué ley ese segundo [Romance ao]
sagrado hallas, que no alcanzo 1180
yo ni en natural ni escrita?

GRACIA En la de Gracia.

CULPA Aquí en blanco
está lo demás del libro,
¿qué Ley es que no la hallo?

*Sale el MERCADER con la cruz que sacó al principio el
CIELO, y con terremoto se turban todos.**

MERCADER La que yo escribí con sangre 1185
en las cortezas deste árbol.

CULPA Pues ¿cómo? Si cuando yo
no puedo mover el labio...

LUCERO Ni yo respirar alientos...

MUNDO Ni yo no padecer pasmos... 1190

El terremoto.

UNOS ¡Qué admiración!

OTROS ¡Qué prodigio!

MUNDO De mis elementos cuatro
igual es la confusión.

MISERICORDIA Deja asombrar los humanos.

JUSTICIA Sí haré, y aun a los divinos. 1195

ÁNGEL 1 Claro está, si aun yo me espanto.

ÁNGEL 2 Claro está, si aun tiemblo yo.

CULPA A pesar de asombros tantos,
no rendida (en vano aliento)
he de hablar (respiro en vano). 1200
Peregrino Mercader,
que ya de trigo cargado,
ya de hermosas margaritas,
en los estériles campos
del Mundo tomaste tierra 1205
del muerto Género Humano,
revividas las cenizas,
¿qué Ley es la que pasando
de una metáfora en otra,
de Mercader a abogado, 1210
en favor alegar piensas
del Hombre?

MERCADER La que ha citado
la Gracia, por quien verás
que Ley de Gracia la llamo.

CULPA Y ¿qué esperas conseguir 1215
de ella?

MERCADER Que del Hombre el daño,
viendo en los términos mismos
el remedio, sea al sagrado
restituido.

CULPA ¿En los mismos
términos?

MERCADER Sí.

CULPA Al cómo vamos. 1220
Por más que el Hombre confiese,
gima y llore su pecado,
siendo, como es, infinito
no puede todo su llanto
satisfacción infinita 1225
dar en tan supremo grado
que satisfaga en rigor
de Justicia. Y más hoy cuando,
de mí aclamada, a este juicio
asiste.

- MERCADER Sí puede, dado 1230
 que haya mérito infinito
 que divinamente humano
 por él satisfaga.
- CULPA ¿Cómo?
- MERCADER Del primero Adán pasando 1235
 la deuda al segundo Adán.*
- CULPA ¿Segundo Adán? ¿Dónde o cuándo
 le hay?
- MERCADER Ve acordando el primero,
 irás el segundo hallando.
- CULPA El primero Adán del sumo 1240
 poder de Dios fue criado
 a su hechura y semejanza
 en el damasceno campo.*
- MERCADER De ese mismo poder fue,
 si no criado, engendrado
 a imagen suya el segundo 1245
 Adán en el real palacio
 de más superior esfera.
- CULPA El primero, trasladado
 del hermoso Paraíso,
 fue al verde florido espacio.* 1250
- MERCADER También el segundo, pues
 fue el primero feliz paso
 que dio al bello Paraíso
 de un virgen fecundo claustro.
- CULPA La feria sexta o el día 1255
 sexto, a quien después llamaron
 veneris, fue del primero
 Adán el oriente claro.*
- MERCADER El día viernes del segundo* 1260
 no fue oriente sino ocaso;
 que en él, lo que erró naciendo
 uno, otro enmendó expirando.

- CULPA El primero, por hacerse
divino, quebró un mandato.
- MERCADER El segundo, por cumplir 1265
un decreto, se hizo humano.
- CULPA La hora de prima sería*
cuando, viéndose hermoseado,
se desvaneció soberbio.
- MERCADER A esa hora misma fue cuando* 1270
se afeó humillado estotro
al improperio tirano
de sacrílegas salivas.*
- CULPA La de tercia entró triunfando
éste en los reales jardines.* 1275
- MERCADER Esa misma, ensangrentado,
salió de Jerusalén
estotro para el calvario.
- CULPA Entre ella y la tercia éste
extendió al árbol la mano.* 1280
- MERCADER Y estotro, entre tercia y sexta,*
también extendió los brazos
sobre el ara de la cruz.
- CULPA En ella gustó el bocado*
dulce a él y amargo a todos. 1285
- MERCADER Y en ella, el sabor trocado,
probó el mirrado licor*
dulce a todos y a él amargo.
- CULPA Del Paraíso a la nona
fue por Justicia sacado.* 1290
- MERCADER Por Misericordia a él
fue a esa misma hora llamado
otro homicida, sangriento,
alevoso, temerario*
facineroso, cruel 1295
y ladrón, que es para el caso

*Cay el LUCERO también a sus pies; y, con los versos que dicen, la JUSTICIA atraviesa la espada en la cruz que tiene el MERCADER en la mano, y la MISERICORDIA la oliva; poniendo cada una el pie sobre los dos, de manera que el MERCADER, en medio con la cruz, la CULPA y el LUCERO postrados, la JUSTICIA y la MISERICORDIA triunfando de ellos, forman las armas de la Inquisición con la cruz, la espada y la oliva.**

JUSTICIA Cuando no os rindierais ambos,
os rindiera yo a los golpes
de mi espada.

MISERICORDIA Yo a los ramos
de mi oliva.

MUNDO ¡Cielos! ¿Qué
jeroglífico han formado* 1330
la cruz, la espada y la oliva,
a sus plantas sus contrarios?

JUSTICIA El que escudo de la fe
será, habiendo yo llegado
a ver del primero Adán 1335
lo infinito del pecado
con el mérito infinito
del segundo restaurado*
tan en términos que en todo
rigor de justicia me hallo 1340
satisfecha; pues dirá
en su explicación Bernardo
que, hallándose a un tiempo Dios
de la Justicia llamado
y de la Misericordia, 1345
con ambas cumplió, dejando
a la Justicia que muera
quien fue a muerte condenado,
pero a la Misericordia
que muera en mejor estado. 1350
Y así, atenta a la divina
nueva Ley de Gracia, fallo
—pues la Justicia es que muera
y la Gracia a más descanso—
que debe restituido 1355
ser el Hombre del sagrado
a la inmunidad, supuesto

- que el eclesiástico brazo
de la gran Misericordia
no hace fuerza en este caso, 1360
día que el que satisface
sacrificio es voluntario.
Y así, Gracia, pues la nueva
ley que alegas ha sacado
tan en favor la sentencia, 1365
públicala desde el alto
monte tú del Nuevo ya
Testamento.
- GRACIA Feliz llanto
fue el mío, pues convertido
en dulce festivo canto 1370
subirá al cielo.
- ÁNGEL 2 Contigo
iré, pues interesado
soy como procurador.
- ÁNGEL 1 Y yo con los dos, mostrando
que el Ángel, aunque el castigo 1375
ejerza tal vez mandado,
siempre es amigo del Hombre.
- GRACIA Ven, Mundo, por que, en estando
publicada la sentencia,
abras tu seno, entregando 1380
el preso, pues mandamiento
de restitución llevamos.
- Vanse los 3.*
- MUNDO Id, que ya os sigo, porque
antes de entregarle aguardo
saber quién me ha de pagar 1385
las costas que en mí ha causado.
- [Levántase CULPA.]**
- CULPA Y yo, antes que le entregues
vuelta del mortal desmayo...

*[Levántase LUCERO.]**

- LUCERO Yo, antes que le restituyas
vuelto del fiero letargo... 1390
- CULPA ... le haré otro requerimiento.
- LUCERO ... y yo le echaré otro embargo.
- MERCADER ¿Qué es el tuyo, Culpa?
- CULPA Que
sepa el Hombre que el sagrado
que hoy le vale no es quedar 1395
libre sino reservado
por agora del delito,
pues siempre queda obligado
a la deuda de la Culpa.
- LUCERO El mío es que, cada y cuando 1400
que yo le llegue a encontrar
fuera de la Iglesia usando
mal de sus preceptos, puedo
volverle a prender.
- MERCADER A entrambos
riesgos remedio tendrá; 1405
el tuyo, Culpa, en el baño
del bautismo; el tuyo, Fiera,
en el sacramento santo
de penitencia; y el tuyo,
Mundo, en que a las deudas salgo 1410
del Hombre Yo.
- MUNDO Y ¿qué tesoro
podrá afianzar esos gastos?
- MERCADER El tesoro de la Iglesia.
- LOS 3 ¿Dónde está?
- MERCADER En el soberano
sol de la Misericordia 1415
y la Justicia. Sus rayos
vuelva a abrir; verás que, donde
una y otra se juntaron,
se coloca deste inmenso
misterio la fe, mostrando 1420

que al bueno es Misericordia
bien como Justicia al malo.

*Ábrese segunda vez el sol y vese, donde se vieron
JUSTICIA y MISERICORDIA, un altar y en él el
Sacramento.*

Y esto a tiempo que la Gracia,
la sentencia publicando
a cielo y tierra, despliega 1425
en tornasoles y rasgos
de paz el hermoso iris*
pajizo, azul, rojo y blanco,
diciendo, para que conste
a todos misterio tanto, ... 1430

*Sube en una elevación la GRACIA y a sus lados los dos
ÁNGELES y, desplegándose, queda formado un iris,
quedando la GRACIA en medio y los dos ÁNGELES en los
dos extremos.*

GRACIA Cantado. ... Albricias, albricias, que el Género Humano...

ÁNGEL 1 ... Muerto del primero Adán a las manos...

ÁNGEL 2 ... A las del segundo revive gozando...

LOS 3 ... Nuevo Paraíso en nuevo sagrado.*

TODA LA MÚSICA ¡Albricias, albricias! Y viva mostrando 1435
que en los términos mismos, los mismos pasos,
el remedio vino que vino el daño.

MUNDO Ya, pública la sentencia,
la puerta a la prisión abro.

*Abre el MUNDO la cárcel y salen el HOMBRE y la
MALICIA.*

MALICIA ¿Qué es lo que pasa por mí 1440
que tan otro de ella salgo?

HOMBRE Volverte a ser Inocencia.*
Y pues, a tus pies postrado, [Al MERCADER.]*
hoy, Señor, Misericordia
y Justicia veo en mi amparo, 1445

- te suplico, que pues puedo
ya de la prisión en salvo
sagrado elegir, que sea
no el de que fui desterrado,
sino el de la Iglesia, donde
continuamente adorando
esté aquel gran sacramento,
milagro de los milagros
de poder, ciencia y amor. 1450
- CULPA Fuerza es que [ya] perdonado*
el Hombre, huya dél la Culpa. Vase. 1455
- LUCERO Y fuerza es que yo, temblando,
huya de aquel sol divino. Vase.
- MERCADER Esa nave en que he buscado
la preciosa margarita 1460
—que en la Ley de Gracia hallo
para esposa de mi imperio
y en que el trigo también traigo,
materia de aquel divino
sacramento,— tu sagrado 1465
sea, pues es de la Iglesia
la nave. Sube a ella, en tanto
que [a] mi primer Paraíso*
vuelvo Yo, significando
que a mi primer patria vuelvo 1470
triunfante.
- Sube el uno al jardín y el otro a la nave.*
- HOMBRE Feliz me embarco
en ella.
- TIERRA Feliz quien dio
materia a misterio tanto
en los frutos de la Tierra.
- AIRE Feliz el que dio a los labios 1475
Aire con que se pronuncien
las cinco palabras, dando*
a ella la forma.
- FUEGO Feliz
quien en su Fuego ha inflamado

el corazón que le admita. 1480

AGUA Feliz quien da Agua a su llanto.

MUNDO Feliz Mundo el que se ve en el Hombre restaurado.*

JUSTICIA	Feliz Justicia que llega a verle justificado.	1485
----------	--	------

MISERICORDIA Feliz la Misericordia
que ve a la Gracia triunfando.

MALICIA	Y la Inocencia feliz restituida a su estado; y más si, como es sentencia la que el perdón ha ganado, se dilatase el perdón	1490
---------	--	------

a que la ganase el auto,
cuando la nave a la vela
se hace, inspirada del austro,
con el Hombre, el Mercader

de su primer Paraíso,
y la Gracia, publicando
la sentencia, mereciese
decir en común aplauso:

Todos ¡Albricias, albricias! Y viva mostrando,
que en los términos mismos, los mismos pasos,
el remedio vino que vino el daño.

*Sonando a un tiempo chirimías y MÚSICA, y representando los demás, da vuelta la nave con el HOMBRE, el iris con la GRACIA, el MERCADER en el jardín, y el sacramento en el sol, cerrándose las apariencias da fin el auto.**

Notas al auto

MÚSICOS Aunque en la lista de personajes Calderón usa el término "Músicos," en el desarrollo del auto utiliza preferentemente "Música." Es obvio que cada compañía teatral contaba con sus propios músicos que le acompañaba en las representaciones. El dramaturgo les concede distintas posibilidades dramáticas. En *La inmunidad del sagrado* se ven claramente las diversas acepciones que tiene. Así, en la acotación del v. 319 ("continuando la Música") parece que se refiere a los músicos actores que intervienen en la representación; en la acotación al v. 617 ("Con la Música y chirimías") se nombran tanto a los músicos actores como a parte de la música; en la acotación al v. 673 ("Voces, Música, cajas y trompetas") se refiere a los músicos actores y a los instrumentos casi al completo, pero todavía falta algún instrumento de la misma; en la acotación al v. 945 de nuevo se cita a los músicos actores y a parte, no toda, de la instrumentación; en el v. 1435 ("Toda la Música") es lícito suponer que todos, músicos actores e instrumentos al completo, intervienen, ya que estamos precisamente en el momento culminante del auto; y en la acotación final del auto ("Sonando a un tiempo chirimías y Música") parece que no todos los instrumentos intervengan, aunque este momento es el menos claro. Dentro del grupo de músicos se diferencian asimismo los llamados "Ecos" o "Coros" (*vide* n. a los vv. 87 y 89).

EL LUCERO Inexplicable omisión de Calderón que no puso el nombre de Lucero en la lista de personajes, a pesar de que participa hablando 114 versos, siendo uno de los personajes que más interviene en la obra si se compara con otros personajes.

1a *asombro*: El sentido de esta palabra en este contexto es el que da el *Diccionario de Autoridades*, "el espanto, terror y confusión que ocasiona lo inopinado y terrible de algún objeto, accidente o novedad no esperada." De modo que el Hombre sale al tablado atemorizado.

- 5-6 *de alas vestirme*: Referencia al mito de Ícaro (Ovidio, *Metamorfosis*, Libr. 8). La comparación que establece Calderón tiene una clara justificación moral, ya que tanto el Hombre como el personaje mitológico son castigados por su soberbia.
- 40-48 Posible alusión al decorado del carro del paraíso en el que debía haber un lienzo pintado.
- 52 *jardín*: El jardín o huerto se refiere explícitamente al Paraíso Terrenal: "Entonces Jehová Dios formó al hombre del polvo de la tierra, y sopló en su nariz aliento de vida, y fue el hombre un ser viviente. Y Jehová Dios plantó un huerto en Edén, al oriente; y puso allí al hombre que había formado. Y Jehová Dios hizo nacer de la tierra todo árbol delicioso a la vista, y bueno para comer; también el árbol de vida en medio del huerto, y el árbol de la ciencia del bien y del mal" (Génesis 2, 7-9). A este pasaje bíblico se hará referencia de nuevo en el v. 1258.
- 56a *espada*: Vide n. al v. 1326a.
- 58 *bello abrasado querube*: Los querubines son las más altas jerarquías angélicas; *cherub*: "Espíritu angélico de la suprema jerarquía de los nueve coros de los ángeles, por el don de ciencia de que especialmente están dotados los que son de la clase de ella" (Aut.). "Echó, pues, fuera al hombre, y puso al oriente del huerto de Edén querubines, y una espada encendida que se revolvía por todos lados, para guardar el camino del árbol de la vida" (Génesis 3, 24). Cf. n. al v. 1326a.
- 59-60 *espada*: Vide n. al v. 1326a.
- 62 *ondeadas vislumbres*: Las "ondeadas vislumbres" son las llamaradas que salían de la espada del ángel. Cf. n. a los vv. 58 y 1326a.
- 65-67 El Hombre reivindica en estos versos lo que será su principal alegato en su defensa: la posibilidad de disfrutar de inmunidad por encontrarse en lugar sagrado. Acogerse a sagrado era un recurso habitual en la sociedad del siglo

XVII para aquellos que huían de la Justicia. De ahí que se establezca una relación simbólica entre “acogerse a sagrado” por parte del protagonista del auto y la realidad jurídica de la época.

73-79

La personificación de los Elementos propios de la Naturaleza tiene su explicación, según Picatoste, en que se veía al hombre como microcosmos de la creación y, por tanto, producto perfecto: “Lo perfecto contenía lo imperfecto, y por tanto era capaz de engendrar todo lo inferior, explicándose de este modo las monstruosidades, que tan fácilmente admitía aquella ciencia. El hombre poseía real y formalmente todos los grados predicamentales: era animal, viviente, mixto, corruptible, cuerpo y sustancia. De modo que naturalmente engendrabá por virtud propia el género hombre, con todas estas cualidades; pero cuando distintas causas lo impedían resultaba sólo el género animal, en la forma de bruto, o sucesivamente el género viviente, en forma de planta, el género mixto en la forma de piedra, o el género cuerpo, informe; quedando así explicados los monstruos” (228-29).

80

Repugnar: “Vale también contradecir o negar una cosa, alegando razones en contrario” (Aut.). Es decir, será en vano que el Hombre alegue nada en su favor pues su prisión es inevitable.

82

inferior centro: En la concepción ptolemaica del universo la tierra era el centro. De esta visión se derivaban dos interpretaciones: la popular y la científica. Popularmente, la tierra estaba cubierta por una cúpula sólida sobre la cual se situaban las aguas que a veces caían en forma de lluvia. Los estudiosos defendían la existencia de una cavidad celeste regida por la luna, bajo la cual estaban los cuatro Elementos.

87

Eco: Aunque sólo utiliza el “Eco” en este pasaje del auto (vv. 87, 89, 91, 93 y 100), Calderón se sirve de esta repetición musical en muchas de sus obras. Para nuestro dramaturgo, “el eco no es solamente la respuesta o repetición física, apocopada, de un canto o de una palabra, sino también la resonancia externa de algo esencial interno y a veces incógnito en sí mismo, pero que se revela por el eco” (Querol, *La música en el teatro*, 27). Cf. n. al v. 89.

- 89 *Los Ecos*: Aunque Calderón utiliza en esta obra tanto el término “Ecos” como el de “Coros,” no hay una distinción real ni efectiva entre ambos grupos. También es cierto que al menos se sirve de dos coros o ecos en la representación, como lo demuestra el hecho de que haga hincapié en las acotaciones respecto de los dos grupos (*Eco 1*: v. 87; *Eco 2*: v. 87; *Los Ecos*: vv. 89, 91, 93 y 100; *Coro 1*: vv. 945a, 949 y 951; *Coro 2*: 945a, 950 y 952): “Es obvio que uno se pregunte cuantos [sic] actores se necesitarían para interpretar una obra a varios coros. Aun teniendo en cuenta que sólo cantaba una persona por cada voz, algunas obras, cuando los coros están en la escena, a la vista, necesitarían un buen número de cantores. No obstante conviene tener presente cuál es el concepto barroco del Coro. [...] el barroco concibe el coro como una persona más del conjunto dramático, como un ser de determinado color y éste puede encarnarse en un coro que consta de una sola voz, dos, tres, cuatro o más” (Querol, *La música en el teatro*, 46). Cf. n. al v. 87.
- 95-98 Estos versos son eco de la antigua teoría de la *Harmonia mundi* (Querol, *La música en el teatro*, 23-24).
- 100a Hemos advertido en el estudio introductorio al auto que los elementos gozan de la doble posibilidad de favorecer y desfavorecer al Hombre, de acuerdo con los actos por éste cometidos: “En el auto *La inmunidad del sagrado* es la imagen de la cadena que constituye la renovación de la idea antigua, es decir de la idea de los elementos que, por un lado, son interdependientes y, por otro, aislados” (Flasche, “Más detalles sobre el papel,” 639). La cadena está relacionada, a su vez, con el concepto filosófico de la “cadena del ser,” la cual constituye un sistema de ordenación universal en el que están incluidos todos los seres, desde Dios hasta el más ínfimo. Esta idea tiene su origen en el *Timeos* de Platón. Cf. n. a los vv. 139-42 y 1482-83.
- 101 *cláusulas*: “Calderón innumerables veces utiliza la palabra cláusula en sentido musical, es decir, un pensamiento musical corto, pero lleno de sentido” (Querol, *La música en el teatro*, 115). Es decir, el Mundo pregunta por la canción corta (un verso), “pero lleno de sentido,” que se canta después (v. 106); dicha esencialidad radica en la importancia que para el Hombre, y para el público en general, van a tener las próximas palabras del texto.

- 102 Calderón escribe “ai” en lugar de “Aire”. La corrección es obvia.
- 109 *Job*: Efectivamente, el *Libro de Job* ofrece varios testimonios en los que éste se lamenta de su situación (Job 10, 1-22; 16, 1-22; 24, 1-25 y 30, 1-31).
- 119 *sol de Justicia*: Una más entre las varias metáforas o simbolismos de Cristo, el “sol de Justicia” se presenta como la anunciada llegada de Cristo redentor: “Mas a vosotros los que teméis mi nombre, nacerá el Sol de justicia, y en sus alas traerá salvación; y saldréis, y saltaréis como becerros de la manada” (Malaquías 4, 2).
- 121-22 *Asentar*: “Anotar o poner por escrito algo, para que conste” (DRAE). *Partida*: “ant. Parte litigante” (DRAE). *Curar*: “Se toma también por cuidar” (Aut.). Es decir, el Mundo pregunta por el delito del Hombre para inscribir a los pleiteantes que le han de defender o atacar.
- 130-32 En estos versos el Ángel 1 alude a uno de los rasgos característicos del auto sacramental, en el que no hay ni tiempo ni historia, todo sucede a la vez, coincidiendo personajes anacrónicos, históricamente hablando. Tal razón explica que el Hombre (Adán) esté reducido en la prisión del Mundo esperando a que “los tiempos se muden.”
- 135 Calderón omite “pues,” quedando un verso de once sílabas en canciones dodecasílabas.
Patente: “Significa asimismo la contribución que hacen pagar por estilo los más antiguos al que entra de nuevo en algún empleo u ocupación. Es común entre los estudiantes en las universidades, y de ahí se extendió a otras cosas” (Aut.). De acuerdo con esta significación, el sentido de la frase debía ser muy claro para el público de la época. El Hombre debe pagarle a los cuatro Elementos la patente por ser nuevo en la cárcel del Mundo; en este sentido, es significativo que sean los Elementos quienes se la pidan, ya que en este momento de la representación no están a su favor sino en su contra, de acuerdo con la doble posibilidad de relacionarse positiva o negativamente con el Hombre. Cf. n a los vv. 100a y 1482-83.

- 139-42 En estos versos no sólo se evoca conceptualmente la "imago mundi" calderoniana del universo trabado por cadenas, reflejo del microcosmos humano, sino que se visualiza en escena por medio del parlamento del Mundo. Cf. n. a los vv. 100a y 1482-83.
- 146-48 *humores*: "En los cuerpos vivientes son aquellos licores de que se nutren y mantienen, y pertenecen a su constitución física; como en el hombre la sangre, la cólera, flema y melancolía; y también los excrementicios, como la orina, sudor, &c." (Aut.). La correspondencia entre los cuatro "Elementos" y los cuatro "humores" afirma Flasche ("Más detalles sobre el papel," 644) que tiene su origen en las *Divinae Institutiones*, de Lactantius (2, 12, 4 seqq.).
- 157 *Vide*. n. al v. 135.
Patente: Vide n. al v. 135.
- 160 *Tray*: En época de Calderón todavía "subsistían algunas vacilaciones en el timbre de las vocales átonas" (Lapesa, 54). Esta tendencia la vemos también en otras palabras del texto: "quiriendo" en v. 569, "tray" de nuevo en v. 649, "sabidores" en v. 873, y "cay" en vv. 1321a y 1326a).
libro de la vida: "Se llama aquel en que están escritos todos los predestinados" (Aut.). El Mundo apunta el nombre del Hombre en el libro de la vida en el que "cuantos nazcan consten / hasta que su cargo ajusten" (vv. 164-65). Las referencias bíblicas a este libro son numerosas: "En aquel tiempo se levantará Miguel, el gran príncipe que está de parte de los hijos de tu pueblo; y será tiempo de angustia, cual nunca fue desde que hubo gente hasta entonces; pero en aquel tiempo será libertado tu pueblo, todos los que se hallen escritos en el libro" (Daniel 12, 1); "Asimismo te ruego también a ti, compañero fiel, que ayudes a éstas que combatieron juntamente conmigo en el evangelio, con Clemente también y los demás colaboradores míos, cuyos nombres están en el libro de la vida" (Filipenses 4, 3); "El que venciere será vestido de vestiduras blancas; y no borraré su nombre del libro de la vida, y confesaré su nombre delante de mi Padre, y delante de sus ángeles" (Apocalipsis 3, 5); "Y la adoraron todos los moradores de la tierra cuyos nombres no estaban escritos en el libro de la vida del Cordero que fue inmolado desde el principio del mundo"

(Apocalipsis 13, 8); “La bestia que has visto, era, y no es; y está para subir del abismo e ir a perdición; y los moradores de la tierra, aquellos cuyos nombres no están escritos desde la fundación del mundo en el libro de la vida, se asombrarán viendo la bestia que era y no es, y será” (Apocalipsis 17, 8); “Y vi a los muertos, grandes y pequeños, de pie ante Dios; y los libros fueron abiertos, y otro libro fue abierto, el cual es el libro de la vida; y fueron juzgados los muertos por las cosas que estaban escritas en los libros, según sus obras” (Apocalipsis 20, 12).

- 188-89 La equiparación entre “Iglesia” y “Paraíso” se establece de acuerdo con los tres “comunes lugares” mencionados (vv. 183-84). Tenemos, pues, un triple silogismo para definir a la Iglesia tomando como referente tres conceptos del Paraíso: Paraíso es “junta de frutos” (v. 192) y la Iglesia “junta de fieles” (v. 194); el Paraíso es “celeste” (v. 196) en cuanto es “visión de Dios” (v. 198) y la Iglesia, en tanto “visión de Dios” (v. 200) que aparece mencionada en el “Apocalipsi” (v. 202) es también Paraíso celeste; en el Paraíso tuvo lugar un espiritual alumbramiento por el cual Dios creó a la mujer del costado del hombre, y de la misma manera Cristo creó a la Iglesia, de modo que ésta es Paraíso de “espiritual alumbre” (v. 217).
- 196 Calderón escribe “tierras” en lugar de “tierra”, en lo que pensamos es un error de escritura, pues no tiene sentido semánticamente en el texto.
- 201-02 *ciudad ilustre / que verá la Apocalipsi*: Efectivamente, en el Apocalipsis se menciona que los virtuosos serán premiados con la ciudad que viene de Dios, la nueva Jerusalén: “Al que venciere, yo lo haré columna en el templo de mi Dios, y nunca más saldrá de allí; y escribiré sobre él el nombre de mi Dios, y el nombre de la ciudad de mi Dios, la nueva Jerusalén, la cual descende del cielo, de mi Dios, y mi nombre nuevo” (Apocalipsis 3, 12).
- 203 Calderón omite la cópula “es,” en un claro error de escritura, pues es necesario tanto para el sentido del texto como para la correcta medida del verso.
- 214 Alusión al costado traspasado de Jesús en la cruz; este episodio se narra en Juan 19, 31-37.

- 240 *Salir*: "Vale también apartarse, separarse o eximirse de alguna cosa" (Aut.). El Hombre intenta eximirse de su castigo mediante el acogimiento a sagrado.
- 249-55 Estos versos son referencia del Génesis: "Y al hombre dijo: Por cuanto obedeciste a la voz de tu mujer, y comiste del árbol de que te mandé diciendo: No comerás de él; maldita será la tierra por tu causa; con dolor comerás de ella todos los días de tu vida. Espinos y cardos te producirá, y comerás plantas del campo. Con el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, porque de ella fuiste tomado; pues polvo eres, y al polvo volverás" (Génesis 3, 17-19).
- 256-62 Estos versos aluden al Apocalipsis: "Y el nombre de la estrella es ajenjo. Y la tercera parte de las aguas se convirtió en ajenjo; y muchos hombres murieron a causa de esas aguas, porque se hicieron amargas" (Apocalipsis 8, 11).
- 271-75 La posible fuente de estos versos estaría de nuevo en el Apocalipsis: "El cuarto ángel tocó la trompeta, y fue herida la tercera parte del sol, y la tercera parte de la luna, y la tercera parte de las estrellas, para que se oscureciese la tercera parte de ellos, y no hubiese luz en la tercera parte del día, y asimismo de la noche" (Apocalipsis 8, 12). Y también en el siguiente pasaje: "El quinto ángel tocó la trompeta, y vi una estrella que cayó del cielo a la tierra; y se le dio la llave del pozo del abismo" (Apocalipsis 9, 1).
- 276 *agora*: En época de Calderón contendían "agora" y "ahora", aunque la primera era la "dominante en todos los niveles del lenguaje" (Lapesa, 54). Además, excepto en una ocasión (v. 467), en todos los casos en que es utilizada en el auto su grafía es la arcaica; Calderón lo usa de acuerdo a las necesidades métricas de la obra, escribiendo "agora" en los vv. 319, 322, 429, 1030 y 1397, y "ahora" en el v. 467.
- 280 *patentes*: Vide n. al v. 135.
- 281 Debido a que los cuatro Elementos eran quienes recitaban los versos anteriores, Calderón omite la referencia a ellos. En un caso similar (v. 318) sí pone el

nombre del interlocutor, por lo que consideramos más acertado escribirlo en este caso.

- 308 *fuistis*: Aunque afirma Lapesa que esta forma contiene en los escritos de Calderón con “fuistes” y con la moderna “fuisteis”, los usos del indefinido en nuestra obra siempre aparecen con idéntica terminación “-istis” (vv. 349 y 352).
- 310 *seldo*: Aunque es el único caso de imperativo con metátesis que aparece en el auto, esta tendencia era muy utilizada por Calderón (Lapesa, 55).
- 311 *acción*: “En lo forense significa el derecho que uno tiene a alguna cosa para pedirla en juicio según y cómo le pertenece; y si es por causa legítima o por título se llama el modo de proponer la demanda civil, y si es criminal se llama acusación. En lo antiguo no se usó en el foro de esta palabra porque se decía demarnda o querella” (Aut.). Es decir, el Hombre encuentra justo acogerse a sagrado para obtener el perdón. De acuerdo con Flasche (“La representación activa”) la palabra “acción” es importante en el campo filosófico-sicológico en los autos sacramentales calderonianos. En el siglo XVII “acción” es un neologismo que viene del lenguaje jurídico. Flasche recorre la etimología del término a través de sus fuentes latinas y sus testimonios medievales, con Santo Tomás y Francisco Suárez a la cabeza; de modo que el uso de este término en Calderón responde a una tendencia reinante en su época y a su formación cultural y filosófica. Cf. n. al v. 344.
- 328 *Vide* n. al v. 281.
- 343-44 *de su sudor coma*: *Vide* n. a los vv. 249-55.
- 344 *acción*: De acuerdo con lo dicho de la palabra “acción” en la n. al v. 311, aquí se refiere a la actitud que en el juicio han de observar la fiscal y la abogada (Gracia y Culpa), que han cambiado sus papeles.
- 363 *Declinar jurisdicción*: “Frase forense que explica alegar una persona no deber comparecer, y menos responder ni contestar ante el juez o tribunal donde se la

pone demanda, por estar sujeta privativamente a otra jurisdicción de cuyo fuero goza y en cuyo juicio solamente debe ser reconvenida" (Aut.). Es decir, el Hombre declina jurisdicción, basando su defensa en que se acoge al sagrado (Iglesia), lo que propicia que la Gracia le ampare (vv. 372-73).

- 374 *brazo seglar*: "Entregar a uno al brazo seglar es ponerle en poder de quien lo ha de acabar y destruir" (Cov.). La Culpa actúa, pues, como brazo seglar, castigo, del Hombre. Cf. n. al v. 378.
- 378 *brazo eclesiástico*: "La potestad y jurisdicción de la Iglesia y de sus jueces y ministros" (Aut.). La Gracia actúa como parte de un delito religioso. Cf. n. al v. 374.
- 381-82 *cabeza de proceso*: "El auto de oficio que provee el juez, mandando averiguar el delito en las causas criminales de delitos públicos" (Aut.). *Fulminar el proceso*: "Es hacerle y substanciarle hasta ponerle en estado de sentencia" (Aut.). El sentido de estos versos es, pues, que la Culpa quiere dar la sentencia porque, en su opinión, la causa ya está vista.
- 383 *estilo ordinario*: Flasche habla de "comunicación metalingüística" ("La lengua de Calderón," 291), al estudiar los términos que aparecen en las obras calderonianas, para referirse al modo en que recita cada personaje. En la obra están claramente diferenciados los "estilos" en que hablan la Culpa y la Gracia. Son varias las ocasiones en que se utiliza este término, y siempre para destacar, apoyándose en la acción dramática, el carácter de cada personaje, siendo sinónimo de comportamiento; bajo este término se unen, pues, las acepciones de modo de hablar y comportamiento. En este caso se confronta el "estilo ordinario" de la Gracia con las "sañudas violencias" de la Culpa. En los vv. 1116-18 de nuevo se incide en este aspecto, "Sí haré, en estilo contrario, / pues cuanto asombrando dijo / la Culpa, diré llorando," dice la Gracia; y en la acotación que le sigue (v. 1119a) reitera Calderón la diferencia: "*Cantado todo esto en estilo recitativo.*"
- Pero el uso de "ordinario" tiene, además, otro sentido en este pasaje. El *Diccionario de Autoridades* define "pleito ordinario" como "el que se sigue por

demandas y respuestas, y observando los términos, dilaciones y excepciones comunes, hasta llegar a la sentencia definitiva." La Gracia, ante la iniciativa de la Culpa de dar por concluido el pleito, lo que propone es un juicio basado en un constante debate de preguntas y respuestas. Cf. n. al v. 386.

- 386 *ordinario*: Frente al sentido de este término en el v. 383, la Malicia alude en esta ocasión a "la provisión o auto que los jueces libran en vista de la petición sólo de la parte" (Aut.). De manera que se refiere a la petición de la Gracia de que prosiga el juicio. Cf. n. a "ordinario" en el v. 383.
- 388 *sala de competencias*: Calderón establece un paralelo entre el juicio que se representa y el que tenía lugar en la época para dirimir cuestiones entre Consejos [*"Jueces de competencias*: Dos ministros del Consejo de Castilla que nombra el rey cada año para resolver y decidir los puntos de jurisdicción que suelen convertirse entre algún Consejo y el mismo de Castilla; con los cuales concurren otros dos ministros de el Consejo que forma la competencia y asisten también los fiscales de ambos" (Aut.)]. El paralelismo es obvio: dos Consejos, uno la Gracia y otro la Culpa, con sus respectivos fiscales, Misericordia y Justicia, acompañados de sus ministros, Ángel 2 y Lucero respectivamente, dirimen si el Hombre puede o no acogerse a la jurisdicción del sagrado.
- 393 *Con que*: Flasche ha estudiado la funcionalidad y estructuralidad del uso de "conque" en las obras calderonianas. En su opinión, Calderón se sirve de este término para ayudar a la sintaxis de frases demasiado largas. En *La inmunidad del sagrado* aparece en cuatro ocasiones este uso. En todos los casos se utiliza para explicar los versos inmediatamente anteriores, en lo que Flasche denomina "relación relativa en amplio sentido" ("La tendencia de formar," 518); es decir, cuando "con que" enlaza no con una palabra sino con una oración o parte de una oración. En tres ocasiones es la primera palabra con que inicia un discurso un nuevo personaje (vv. 393, 399 y 976), y en una ocasión se introduce en medio (aunque también iniciando un verso) del discurso de un personaje (v. 755).
- 394 *conferencias*: Hay que entender esta palabra en el sentido, hoy apenas usado, de "plática, discurso, tratado tenido entre dos, tres o más personas para discurrir,

consultar y conferir sobre alguna dependencia y modo de su ejecución y cumplimiento" (Aut.).

- 397 *Torcerse*: "Mudar el dictamen o intención que alguno tenía de favorecer a otro por obligación o palabra que tenía contraída" (Aut.). La Culpa, refiriéndose a la Justicia, presume que ésta le ha de ayudar.
- 398 La Gracia se refiere a la Misericordia.
- 400 *Fuerza*: Calderón de nuevo utiliza un mismo término, en un mismo pasaje, con significados diferentes. Frente al sentido de obligación que tenía en los casos anteriores (vv. 397 y 398), ahora la Malicia resume el contenido de todos los versos anteriores aclarando que el pleito se limita a conocer si el delito del Hombre debe ser juzgado por el brazo eclesiástico (Gracia) o por el seglar (Culpa), de acuerdo con el significado que el *Diccionario de Autoridades* da de "fuerza": "En lo forense significa el agravio que el juez hace a la parte en conocer de su causa o no otorgarle la apelación. Es voz muy usada en las causas que penden en los tribunales eclesiásticos, de donde se recurre al Consejo o chancillerías por vía de fuerza, y allí se declara si el eclesiástico hace o no hace fuerza en conocer y proceder o en no otorgar."
- 401a Calderón omite la acotación "Vase," pero creemos que es necesaria pues en las escenas siguientes no ha de estar la Malicia.
- 404 *memorial ajustado*: "Se llama en lo forense el apuntamiento en que se contiene todo el hecho de algún pleito o causa" (Aut.). El Lucero (Demonio) puede escribir un memorial ajustado porque, efectivamente, estaba presente, en forma de serpiente, cuando el Hombre (Adán) cometió el delito.
- 436 *estilo*: La "comunicación metalingüística" típica en el teatro de Calderón se refiere en este momento al lenguaje jurídico, pues se va a iniciar el juicio propiamente dicho. Cf. con n. al v. 383.
- 440-41 *Declinar jurisdicción*: Vide n. al v. 363.

- 474-75 *tal vez anegado al Agua / y tal consumido al Fuego*: Frente a la interpretación física de los Elementos, como advierte Flasche, en esta ocasión se presenta la interpretación teológica: "Pierde *El Mundo* el derecho al hombre (que se encuentra en su cárcel) debido a la operación del agua del bautismo y del fuego del juicio final" ("Más detalles sobre el papel," 639). En esta ocasión, sin embargo, "anegado al Agua" se refiere al Diluvio Universal. Dicha interpretación parte de las referencias bíblicas al castigo divino para la purificación del mundo; en el caso del agua: "Y sucedió que al séptimo día las aguas del diluvio vinieron sobre la tierra" (Génesis 7, 10); y en el del fuego: "El primer ángel tocó la trompeta, y hubo granizo y fuego mezclados con sangre, que fueron lanzados sobre la tierra; y la tercera parte de los árboles se quemó, y se quemó toda la hierba verde" (Apocalipsis 8, 7).
- 490a Al igual que ocurría en la acotación del v. 401, Calderón omite escribirla, pero es necesaria porque el Hombre no intervendrá en las siguientes escenas; la Malicia dice, de hecho, "habré de estar con él [Hombre]" (v. 495) y a continuación desaparece también del tablado.
- 490 Aunque el texto autógrafo de Calderón está algo borroso, parece que omite la acotación "Culpa."
Error de Calderón al escribir "haga" cuando en el siguiente verso el verbo, que debe concordar con el anterior, es "debes." El error está en el primer verbo ya que en todo momento la Culpa se dirige a la Gracia en la segunda persona del singular.
- 513 *Sol de Justicia*: Vide n. al v. 119.
- 521 *Sol de Justicia*: Vide n. al v. 119.
- 524 *purpúreo viril*: El "purpúreo viril" es el tercero de los cuatro cuadrantes en que se dividía la media esfera del cielo superior al horizonte, por el meridiano y primera vertical. Éste se denominaba también cuadrante melancólico o cuadrante occidental. Según esta posición geográfica, el sol se sitúa en el ocaso.

- 526 *cenit*: El cenit es el punto más elevado observado desde la línea del horizonte, por tanto es único. Sin embargo, en el auto se habla de dos, en clara alusión a la Justicia y la Misericordia como cúspides de la magnanimidad divina.
- 527-28 El punto por el que nace el sol no puede estar más allá del punto opuesto al cenit, es decir, de aquel que permanece en la oscuridad cuando en el otro lado de la esfera es mediodía. Siguiendo con la metáfora, estos versos quieren decir que Justicia y Misericordia no pueden enfrentarse, ya que son dos puntos distintos de cada media esfera.
- 540 Alusión al arco iris. Vide n. al v. 1427.
- 545a *chirimías*: “Cuando en el teatro de Calderón sale la indicación de ‘chirimías,’ ‘las chirimías,’ ‘tocan las chirimías’ o expresiones similares hay que tener en cuenta que se trata de un conjunto instrumental que comprende la chirimía tiple y la discante equivalentes a oboe 1º y 2º, una chirimía o fagote contralto, el bajoncillo o fagote tenor, el bajón o fagote bajo y la chirimía bajo o contrafagote. En determinadas circunstancias se asociaban también con los orlos, sacabuches y trompetas” (Querol, *La música en el teatro*, 94). Querol explica el uso que Calderón hace de estos instrumentos de acuerdo con los siguientes motivos escénicos: a) para entrada o salida en escena de grandes personajes; b) apariciones de orden sobrenatural; c) apertura de un carro; d) cierre de carros y apariencias al final de una obra (*La música en el teatro*, 94-96). De acuerdo con esta clasificación, las cinco ocasiones en que se usan las chirimías en el auto ratifican la misma: en el v. 545a se observa que mientras suenan las chirimías se abre el carro del sol, donde aparecen grandes personajes de orden sobrenatural importantes para el posterior desarrollo de la acción dramática (Justicia y Misericordia); en el v. 617a suenan mientras se cierra la anterior apariencia; en el v. 930a suenan como preludio a la nueva aparición de personajes importantes de orden sobrenatural (de nuevo Justicia y Misericordia), incluso el Lucero así lo atestigua: “Mira que nos llama / la salva en que se: indicia / que la Misericordia y la Justicia / concurren ya” (vv. 930-33); en el v. 945a de nuevo acompaña a la entrada de grandes personajes de naturaleza sobrenatural en escena (Ángel 1, Tierra, Fuego, Lucero, Culpa, Justicia, Ángel 2, Mar, Aire, Gracia y

Misericordia); por último, en el v. 1504a las chirimías suenan mientras se cierran definitivamente las apariencias.

espada: Vide n. al v. 1326a.

oliva: El olivo como símbolo es siempre polivalente en la tradición cristiana, pero siempre con connotaciones positivas (sabiduría, paz entre Dios y los hombres, protección pacífica, etc.). En nuestro auto parece simbolizar la protección pacífica en contraste con la fortaleza simbolizada en la espada.

545 *Sol de Justicia*: Vide n. al v. 119.

567 *Parecer*: El significado de esta palabra en estos versos es el que se deriva del de la expresión *parecer en juicio*: “deducir ante el juez la acción u derecho que se tiene, o las excepciones que excluyen la acción contraria” (Aut.). Es decir, la Culpa explica (vv. 567-70) el propósito del juicio.

576 *Oliva*: Vide n. al v. 545a.

Espada: Vide n. al v. 1326a.

593-94 *términos*: “En los tribunales y juzgados valen los días señalados que dan a las partes para sus probanzas y descargos” (Cov.). En dos ocasiones es este el significado preciso de esta palabra (también en v. 619) frente al significado conocido en que se usa en los demás casos (vv. 613-14, 636 y 674). Por otra parte, *correr el término* es “durar el tiempo que se ha señalado para alguna cosa, y estar dentro del término concedido o señalado” (Aut.).

595 *No venir un pleito en estado*: “Frase forense que significa no venir los autos ni estar en los precisos y formales términos de sentencia” (Aut.); “*No estar, o no venir, en estado un pleito*. fr. *De*:. Faltarle algunos requisitos necesarios para determinada resolución o pretensión” (DRAE). A la vista de estos significados, el texto se comprende mejor: aunque faltan por enunciar “los términos que al reo [Hombre] faltan de gozar,” la vista puede continuar.

- 602 *causa de las causas*: Es lo mismo que la *causa primera*: "La que con independencia total de otra causa superior eficiente produce el efecto; y por esto Dios es la primera causa de todas las cosas" (Aut.).
- 619 *Términos, correr los términos*: Vide n. a los vv. 593-94.
- 621-24 La Culpa y la Gracia se están refiriendo a la canción que recitaron en los vv. 521-44, en la que se habían enfrentado en el tono mismo con que recitaban.
- 635 Nótese cómo Calderón repite este estribillo de dos maneras a lo largo del auto, unas veces con "que" (vv. 611 y 673) y otras sin él (v. 612).
- 637 Omisión de Calderón que deja sin completar la canción o estribillo que aparece en otras ocasiones (vv. 615 y 675).
- 638a *clarines*: Uno de los usos más destacados en las obras de Calderón para este instrumento es el de "delatar la presencia de un navío" (Querol, *La música en el teatro*, 92). Cf. n. al v. 673a.
Mercader: La representación de Cristo como Mercader está tomada de la Biblia: "También el reino de los cielos es semejante a un mercader que busca buenas perlas, que habiendo hallado una perla preciosa, fue y vendió todo lo que tenía, y la compró" (Mateo 13, 45-46).
- 638-39 Nueva omisión de Calderón, que deja sin completar la canción. Comp. vv. 676-77.
- 646-47 *alba*: Nuevo uso del juego conceptual que Calderón hace de un mismo término con distintas significaciones; en el v. 646 se refiere, obviamente, a la primera luz del amanecer, mientras que en el v. 647 el sentido es el que se deriva de la expresión *romper el alba*, frase "con que comúnmente se explica alguna cosa que se hizo o se ha de hacer; que sucedió o ha de suceder cuando amanece, u desde el tiempo que se descubre la luz del día hasta que sale el sol" (Aut.); por tanto, se refiere a la acción que se introduce con la llegada del Mercader, estableciendo

una comparación entre el inicio del día y la nueva era que con la estancia de Cristo entre los hombres se dio.

- 648 *Ofir*: "Hizo también el rey Salomón naves en Ezión-geber, que está junto a Elot en la ribera del Mar Rojo, en la tierra de Edom. Y envió Hiram en ellas a sus siervos, marineros y diestros en el mar, con los siervos de Salomón, los cuales fueron a Ofir y tomaron de allí oro, cuatrocientos veinte talentos, y lo trajeron al rey Salomón" (I Reyes 9, 26-28). "Tendrás más oro que tierra, y como piedras de arroyos oro de Ofir" (Job 22, 24). "No puede ser apreciada con oro de Ofir, ni con ónice precioso, ni con zafiro" (Job 28, 16). Como el Mercader va en busca de la margarita preciosa, se establece una imagen poética entre el oro de Ofir y el tesoro espiritual que busca el Mercader (Cristo).
- 649 *Tray*: Vide n. al v. 160.
- 652 *margarita*: La margarita es un símbolo del Paraíso, por eso el Mercader (Cristo) va en su busca. Esta simbolización no es original de Calderón sino que Dante la había utilizado anteriormente. Stelio Cro cita en su estudio esta posible fuente. En nuestro texto es citada en cuatro ocasiones, confirmándose en todas ellas el valor alegórico que tiene (vv. 662, 1203-5 y 1460-61). En los vv. 1203-05 adquiere mayor esplendor dicha imagen por oponerse a "los estériles campos / del Mundo." En los vv. 1460-61 el Paraíso es, por fin, encontrado, una vez que el Mercader ha transmitido la Ley de Gracia al género humano ("la preciosa margarita, / que en la Ley de Gracia hallo"). Cf. n. al v. 811.
- 673a *cajas*: Afirma Querol que las cajas de las obras calderonianas "nada tienen que ver con la caja plana que hoy día se usa comúnmente en las bandas de música civil o municipal," sino que son los tambores de guerra, que Calderón conocía muy bien por haber servido en la guerra de Cataluña (*La música en el teatro*, 83). En esta acotación aparecen junto a las "trompetas," lo cual le da mayor aire castrense, según afirma el crítico mencionado. Se corrobora esta afirmación con las propias palabras que se cantan a continuación: "Que otra vez vuelva a verse si se restauran / en los términos de otra legal *batalla*, / alegóricos duelos de Culpa y Gracia" (vv. 673-75). La imagen, pues, que logra el dramaturgo es

bastante precisa, debido al acompañamiento musical, y da idea de la lucha que se establece en el auto entre los contendientes del mal y del bien.

673 Calderón omite "Música" en la acotación al personaje que canta. De acuerdo con lo dicho en la n. a "Músicos" en la lista de personajes, éste es un personaje más que interviene en la canción.

705 *mortales propensiones. Propensión:* "La inclinación de alguna persona o cosa a su naturaleza o genio" (Aut.). Se refiere, pues, a la naturaleza mortal del hombre desde que Adán atentó contra el Creador.

717 Calderón no pone la acotación "dentro" para referirse a la Gracia, cuando en la acotación al v. 676 había escrito "Vanse los cuatro."

719 Calderón omite acotar que quien recita este verso y los siguientes es el Mercader y no conjuntamente éste con la Gracia, pues dice el Mercader: "soy Yo a quien."

733a *Tercero: Vide n. al v. 1102.*
Aunque en el manuscrito de Calderón se habla de "tercero carro", en la memoria de apariencias éste es el cuarto carro, en el que se describe la existencia de la reja por la que han de salir los personajes.

753 Calderón escribe "cuan" en vez de "cuando," en lo que pensamos es un error, pues si no el verso sería heptasílabo dentro del romance.

763-64 *humilde / deprecación de mis ansias:* El concepto de humildad es importante para el desarrollo del auto; el Hombre debe mostrarse humildemente ante el Creador, pues la intercesión de éste no basta para el logro del perdón final: "El conocimiento de sí [...] exige que uno acepte el lugar que le corresponde en el orden del universo, el de una criatura que depende del Creador, es decir, exige humildad. [...] La humildad es la comprensión del poco valor que uno tiene comparado con Dios y de la dependencia en que se está de Él" (Parker, 159-60). Cf. n. al v. 906.

- 789 *accidental gloria*: "Se llama la que a diferencia de la gloria esencial, que gozan los santos y bienaventurados, se les aumenta por el culto exterior, alabanzas y otras demostraciones" (Aut.). El arrepentimiento y el llanto del Hombre son la demostración que le sirve al Mercader para favorecerle.
- 811 *Mercader de trigo y perlas*: Dos son las alusiones en los autos sacramentales de Calderón a esta imagen de Cristo Mercader navegando en busca de trigo y perlas. Normalmente sólo usa una de las dos versiones en los autos, pero en esta ocasión se sirve de las dos simultáneamente. Cf. n. al v. 652.
- 812 *Campaña*: Es la representación poética del Cielo: "Metafóricamente se llama el Cielo y el mar, por su llanura y extensión" (Aut.).
- 819 *Leyes*: "El mundo está dividido en tres Edades: la Primera Edad abarca el período de la historia del hombre, durante el cual éste está sometido a las leyes de la naturaleza, vive sin otro horizonte y se comporta conforme a las mismas. Es el período en que gobierna la Ley Natural. La Segunda Edad es el período que supone la revelación escrita, transmitida por medio de las Escrituras del Antiguo Testamento, y dada a conocer al mundo por Dios a través de Moisés y los profetas. Es la época de la Ley Escrita. La Tercera Edad es una época en la que Dios se revela al hombre mediante su hijo, por medio de la Encarnación, como don que el Creador hace al hombre para su salvación. Esta época corresponde a la Ley de Gracia" (Rull, 85). De acuerdo con Delgado Morales, la Ley Natural representa en los autos calderonianos al judaísmo, vencido por la siguiente etapa en la historia que es la Nueva Ley o Ley Escrita, encarnada en los Evangelios.
- 848a Evidente omisión de Calderón al no escribir "*parte*" en la acotación.
- 855-56 *lo infinito / de su Culpa*: La sustantivación de adjetivos mediante la utilización del artículo neutro "lo" en las obras de Calderón, preferentemente en los autos sacramentales, ha sido estudiada por Flasche. De acuerdo con su estudio, Calderón usaba esta forma sustantivada del adjetivo en numerosas ocasiones. En muchos de los casos estudiados el propósito de Calderón era identificar la

cualidad y al poseedor de la misma; tal es el caso que nos ocupa. El adjetivo sustantivado "infinito" lo usa para referirse a Dios: "Distingue en el misterio de la Encarnación del Verbo Divino el hecho de que *lo infinito* satisface a *lo infinito*, o sea establece una equivalencia entre la reparación verificada por el Dios Encarnado y la Culpa Infinita. Habla en este caso como teólogo, se vale para expresar la personalidad de Dios en la segunda persona de un término que abarca al Ser por antonomasia" (Flasche, "La significación filosófica," 438). Es decir, la Culpa está diciendo todo lo contrario de la interpretación filosófico-religiosa calderoniana, que es más poderoso el pecado del Hombre (su Culpa) que la posibilidad de redención (su Gracia). Cf. n. a los vv. 1119, 1125-26 y 1335-38.

906

confusión: La confusión de la que se habla está referida a la figura del Mercader, o sea, la figura de Dios hecha hombre que crea una confusión moral en el mundo: "La confusión moral es resultado no sólo de que lo bajo trate de convertirse en lo alto, sino también de que lo alto trate de convertirse en lo bajo. [...] Lo finito se alza al plano de lo infinito y lo infinito se rebaja al de lo finito" (Parker, 159). Dicha confusión moral está basada en la ruptura del orden de los valores, ya que la barrera entre Dios y los hombres desaparece automáticamente con la figura de Cristo redentor (Mercader), que "se rebaja a lo finito" a causa de que el Hombre (Adán) había intentado alzarse "a lo infinito." Más adelante (v. 1193), serán los cuatro Elementos los que se asombren con la nueva aparición del Mercader, que se acompaña del terremoto. La confusión está presente, además, en el Hombre desde el inicio de la representación, en lo que constituye el eje conceptual del auto: su psicomauia. Aparte de la intervención divina, es necesario que el Hombre se muestre humilde ante la divinidad. Cf. n. a los vv. 763-64.

908

Se trata de un verso muy conflictivo en cuanto a su construcción, porque Calderón tan sólo escribió "Más es la que falta," en lo que constituye un claro error de tipo métrico, pues el verso debería ser octosílabo para coincidir con el resto del romance. Pensar que la intención de Calderón era dejarlo como verso libre parece desacertado, ya que es verso par (por tanto, donde recae la rima).

- 933-34 Entre los casos estudiados por Flasche dentro de la sustantivación de adjetivos mediante el uso del artículo “lo,” se encuentra el grupo de sintagmas en los que únicamente se expresa una cualidad, sin referirse simultáneamente al poseedor de la misma. “Lo historial” y “lo alegórico” son dos cualidades de las que participa el auto sacramental; mediante la sustantivación o abstracción de sus significados Calderón consigue diferenciar eficazmente lo referente a la historia (realidad) y lo relativo a su explicación teológica. *Vide* n. a los vv. 855-56.
- 958-67 Como queda explicado en los criterios de edición, aunque Calderón no desarrolle las canciones o estribillos por estar repetidos, preferimos incorporarlos.
- 984-93 *Vide* n. a los vv. 958-67.
- 999 Calderón escribe “spalmista” por “salmista.”
profeta poético salmista: Se refiere a David, autor de 73 de los 150 salmos del libro bíblico.
- 1004 *puerta*: De las dos puertas que se utilizan en la representación, esta es la que representa la entrada al Paraíso, por tanto, es la que “guardar tocó” (v. 1005) al Ángel 1 al inicio de la obra (v. 56a).
- 1011 Calderón omite “Él” en la acotación al verso.
- 1022 *Declinar jurisdicción*: *Vide* n al v. 363.
- 1036 *Declinar jurisdicción*: *Vide* n. al v. 363.
- 1044 *bocado*: *Vide* n. al v. 1284.
- 1054 *escrito en mármol*: Referencia a las tablas de la ley que Dios entregó a Moisés con los mandamientos: “Entonces Jehová dijo a Moisés: Sube a mí al monte, y espera allá, y te daré tablas de piedra, y la ley, y mandamientos que he escrito para enseñarles” (Éxodo 24, 12).

- 1058 *ley quinta*: El quinto mandamiento es “no matarás” (Éxodo 20, 13).
- 1061 *quien mata, muera*: “Oísteis que fue dicho a los antiguos: No matarás; y cualquiera que matare será culpable de juicio” (Mateo 5, 21).
- 1102 *primero*: En época de Calderón era corriente usar “primer” ante sustantivos femeninos y “primero” ante los masculinos (Lapesa, 54-55). Todos los casos en que es usado en el texto así lo atestiguan: junto a “primero espacio” se observa igualmente “primero Adán” (vv. 1234, 1239, 1257-58, 1299, 1335 y 1432) y “primero feliz paso” (v. 1252). Lo mismo ocurre con “tercero” en v. 733a.
- 1119 *lo grave*: Caso de sustantivación de un adjetivo mediante el uso del artículo “lo” con el fin de que dicho sintagma simbolice “una cualidad vinculada al poseedor de la misma, ligándose sintácticamente con la palabra correspondiente” (Flasche, “La significación filosófica,” 445). Cf. n. a los vv. 855-56, 1112, 1125-26 y 1335-38.
- 1125-26 *lo injusto / lo sacro*: Mediante la identificación de cualidad y poseedor de la misma, Calderón establece, en este ejemplo, una nueva antítesis entre la Culpa (“lo injusto”) y la Gracia (“lo sacro”). Cf. n. a los vv. 855-56, 1119 y 1335-38.
- 1143 *echadiza serpiente*: Alusión a la serpiente del Paraíso (Génesis 3, 1-5).
- 1165-69 “Diles: Vivo yo, dice Jehová el Señor, que no quiero la muerte del impío, sino que se vuelva el impío de su camino, y que viva; ¿por qué moriréis, oh casa de Israel?” (Ezequiel 33, 11).
- 1185a *terremoto*: Aunque es posible imaginar la representación del terremoto con algún que otro efecto visual (algún fuego de artificio), con los datos que tenemos, sólo podemos afirmar lo ya establecido por Querol: “Como es obvio imaginar, los truenos y terremotos se harían a base de redobles de cajas, tambores, atabales y sobre todo del ‘gran tambor’ que así y con razón llaman los italianos al bombo. El gran tambor sería por antonomasia la ‘caja de los truenos.’ Pero sin duda alguna también contribuirían a tal efecto instrumentos como el clarín bajo, que alguna

vez va asociado con las cajas roncadas, trémolos y escalas rápidas de toda clase de pifanos, clarines, chirimías y arpas (para la lluvia), en una palabra, de todo el instrumental de la compañía" (*La música en el teatro*, 102-03). El terremoto simboliza la resurrección de Cristo. En la Biblia encontramos, de nuevo, el origen de esta imagen: "Mas Jesús, habiendo otra vez clamado a gran voz, entregó el espíritu. Y he aquí, el velo del templo se rasgó en dos, de arriba abajo; y la tierra tembló, y las rocas se partieron; y se abrieron los sepulcros, y muchos cuerpos de santos que habían dormido, se levantaron; y saliendo de los sepulcros, después de la resurrección de él, vinieron a la santa ciudad, y aparecieron a muchos" (Mateo 27, 50-53).

- 1235 *segundo Adán*: El origen de esta comparación de Cristo con el hombre está en el siguiente pasaje bíblico: "Así también está escrito: Fue hecho el primer hombre Adán alma viviente; el postrer Adán, espíritu vivificante. Mas lo espiritual no es primero, sino lo animal; luego lo espiritual. El primer hombre es de la tierra, terrenal; el segundo hombre, que es el Señor, es del cielo" (1 Corintios 15, 45-47).
- 1239-42 La fuente de estos versos, una vez más, está tomada del Génesis: "Entonces dijo Dios: Hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza; y señoree en los peces del mar, en las aves de los cielos, en las bestias, en toda la tierra, y en todo animal que se arrastra sobre la tierra. Y creó Dios al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó; varón y hembra los creó" (Génesis 1, 26-27)
- 1248-50 Pasaje nuevamente tomado del Génesis: "Y Jehová Dios plantó un huerto en Edén, al oriente; y puso allí al hombre que había formado" (Génesis 2, 8).
- 1255-58 *feria sexta*: "Y vio Dios todo lo que había hecho, y he aquí que era bueno en gran manera. Y fue la tarde y la mañana el día sexto" (Génesis 1, 31).
- 1259 *viernes*: Jesús fue crucificado un viernes de acuerdo con el Evangelio: "Cuando llegó la noche, porque era la preparación, es decir, la víspera del día de reposo [sábado]" (Marcos 15, 42).

- 1267 *La hora de prima*: Esta y las siguientes alusiones horarias están tomadas de la medida romana del día, con la que se indicaba en el Evangelio los distintos momentos de la Pasión de Cristo. Dicha medida, que en su origen era cómputo de horas naturales, en el siglo XVII pasó a ser una cronología convencional eclesiástica: las horas canónicas.
- 1270 Se refiere al momento en que Cristo fue condenado: "Muy de mañana, habiendo tenido consejo los principales sacerdotes con los ancianos, con los escribas y con todo el concilio, llevaron a Jesús atado, y le entregaron a Pilato" (Marcos 15, 1). Cf. n. al v. 1267.
- 1270-73 Estos versos están basados en los siguientes pasajes bíblicos de la Pasión de Cristo: "Y escupiéndole, tomaban la caña y le golpeaban en la cabeza" (Mateo 27, 30). "Y le golpeaban en la cabeza con una caña, y le escupían, y puestos de rodillas le hacían reverencias" (Marcos 15, 19).
- 1274-75 Versos basados en el siguiente pasaje del Génesis: "Tomó, pues, Jehova Dios al hombre, y lo puso en el huerto de Edén, para que lo labrara y lo guardase" (Génesis 2, 15).
- 1280 *árbol*: Se refiere al árbol de la ciencia del bien y del mal: "Y mandó Jehová Dios al hombre, diciendo: De todo árbol del huerto podrás comer; mas del árbol de la ciencia del bien y del mal no comerás; porque el día que de él comieres, ciertamente morirás" (Génesis 2, 16-17).
- 1281 *entre tercia y sexta*: "Era la hora tercera cuando le crucificaron" (Marcos 15, 25). "Y desde la hora sexta hubo tinieblas sobre toda la tierra hasta la hora novena" (Mateo 27, 45).
- 1284 *el bocado*: La manzana del pecado original: "Y vio la mujer que el árbol era bueno para comer, y que era agradable a los ojos, y árbol codiciable para alcanzar la sabiduría; y tomó de su fruto, y comió; y dio también a su marido, el cual comió así como ella" (Génesis 3, 6).

- 1287 *mirrado licor*: Estando Cristo en la cruz le ofrecieron una esponja empapada en vinagre: “Y al instante, corriendo uno de ellos, tomó una esponja, y la empapó de vinagre, y poniéndola en una caña, le dio a beber” (Mateo 27, 48). “Y corrió uno, y empapando una esponja en vinagre, y poniéndola en una caña, le dio a beber, diciendo: Dejad, veamos si viene Elías a bajarle” (Marcos 15, 36).
- 1289-90 “Y lo sacó Jehová del huerto del Edén, para que labrase la tierra de que fue tomado” (Génesis 3, 23).
- 1294 Calderón escribe “alavoso” en vez de “alevoso.”
- 1299 Calderón escribe “segundo” en vez de “primero,” cuando en estos momentos se está refiriendo a Adán. *Vide* n. al v. 1102.
- 1307 *pan de vida*: “Jesús les dijo: Yo soy el pan de vida; el que a mí viene, nunca tendrá hambre: y el que en mí cree, no tendrá sed jamás” (Juan 6, 35).
- 1315 *verdad*: “Jesús le dijo: Yo soy el camino, y la verdad, y la vida; nadie viene al Padre, sino por mí” (Juan 14, 6).
- 1326a *espada*: La espada es un elemento muy importante en la alegorización del mensaje eucarístico. Tradicionalmente simboliza la palabra de Dios que, como elemento de batalla, tiene sus fuentes en la Biblia, especialmente en el libro de Ezequiel. Hasta ocho veces es nombrada en el auto sacramental, siempre aportando la idea de poder que la palabra divina encarna: al principio es el Ángel 1 quien lleva la “vara de Justicia” (vv. 56a y 59-60); esta misma espada será la que lleve después la propia Justicia (vv. 545a, 576 y 997); por último, se menciona la relación existente entre lo anterior con el escudo de la Inquisición (vv. 1326a, 1327-28 y 1331). *Cf.* n. al v. 58.
- 1330 *jeroglífico*: El “jeroglífico” formado por la espada, la oliva y la cruz guarda estrecha relación con las imágenes emblemáticas que, a raíz del *Emblematum Libellus* de Alciato, se hicieron comunes por Europa. Los libros de emblemas tuvieron gran influencia en la época calderoniana, en el sentido de que el texto

no verbal tenía tanta importancia como el verbal. Como afirma Mariscal, los emblemas de Alciato se habían publicado más de una decena de veces en tiempo de Calderón, y contaban, para entonces, con larga tradición de transformarse “a lo divino.”

- 1335-38 *lo infinito*: Uso de nuevo de la sustantivación de un adjetivo con el artículo “lo” vinculando cualidad y poseedor de la misma con la palabra correspondiente (“pecado”). Frente a las palabras que había pronunciado la Culpa en vv. 855-56, la Justicia ahora puede justificar la relación que hay entre la culpa infinita, en este caso del Hombre (Adán) y la redención infinita de Dios por medio de la Ley de Gracia. Cf. con n. a los vv. 855-56, 1119 y 1125-26.
- 1387a Aunque Calderón no la anote, la acotación parece obligada, pues en caso contrario la Culpa, al igual que dos versos después el Lucero, debería estar en el suelo hasta el final de la representación.
- 1389a *Vide* n. al v. 1387a.
- 1427 *iris*: Un nuevo elemento alegórico del auto es el introducido por el “hermoso iris,” que es la representación del perdón divino una vez el Hombre ha sido salvado. En otro auto sacramental calderoniano, *La cena del rey Baltasar*, afirma Varey que el arco iris simboliza el perdón de Dios al mundo (*Cosmovisión y escenografía*, 354). La visualización de este concepto alegórico se desarrolla en dos momentos en nuestro auto, vv. 1431a y 1504a. Tiene su origen en el siguiente pasaje bíblico: “Y dijo Dios: Esta es la señal del pacto que yo establezco entre mí y vosotros y todo ser viviente que está con vosotros, por siglos perpetuos: Mi arco he puesto en las nubes, el cual será por señal del pacto entre mí y la tierra. Y sucederá que cuando haga venir nubes sobre la tierra, se dejará ver entonces mi arco entre las nubes. Y me acordaré del pacto mío, que hay entre mí y vosotros y todo ser viviente de toda carne; y no habrá más diluvio de aguas para destruir toda carne. Estará el arco en las nubes, y lo veré, y me acordaré del pacto perpetuo entre Dios y todo ser viviente, con toda carne que hay sobre la tierra. Dijo, pues, Dios a Noé: Esta es la señal del pacto que he establecido entre mí y toda carne que está sobre la tierra” (Génesis 9, 12-17).

- 1434 Calderón escribe "sagrados" en vez de "sagrado," no concordando en número con la frase.
- 1442 *Inocencia*: En la loa para este auto la Malicia era todavía Inocencia.
- 1443a Calderón omite la acotación "Al Mercader," pero parece necesaria pues en el verso anterior se dirigía el Hombre a la Malicia, y en este verso se dirige al Mercader.
- 1455 Calderón escribe un verso heptasílabo dentro del romance: "Fuerza es que perdonado."
- 1468 Calderón omite la preposición, necesaria para la correcta construcción del sintagma preposicional.
- 1477 *las cinco palabras*: Se refiere a las palabras que se dicen en la celebración eucarística en el momento de la Consagración: *oc est enim Corpus meum*.
- 1482-83 La Redención del Hombre es asimismo la redención de todo el universo, de acuerdo con el concepto apuntado de hombre como microcosmos: "Obra del último día, el hombre, sin embargo, no obtiene la integridad de 'mundo pequeño' si privado del gobierno de sí mismo (culpable o inocentemente, ya por arrebatarle la libertad, ya por no haber alcanzado o haber perdido el entendimiento); como tal frustración introduce el desorden en la jerarquía del ser, el universo entero se le torna hostil; pero cuando el hombre vuelve a ser libre, cuando se guía por la razón y queda limpio de pecado, Cristo lo convierte en microcosmos a lo divino" (Rico, 258). Cf. n. a los vv. 100a y 139-42.
- 1504a Nótese cómo el final apoteósico y conmemorativo de la Eucaristía goza, además, de un elevado sentido alegórico: la nave (la Iglesia) en la que viajaba el Mercader en busca de la "preciosa margarita," es ahora el lugar donde se encuentra el Hombre, provisto del mensaje de Jesús; la Gracia sube al carro del iris en justa relación entre la Penitencia y el perdón divino; el Mercader descansa en el jardín, símbolo del Paraíso; y el Sacramento, cuerpo de Cristo, se

proyecta desde el carro del sol donde residían la Justicia y la Misericordia divinas.

Bibliografía citada

- Arias, Ricardo. *The Spanish Sacramental Plays*. Boston: Twayne Publishers, 1980.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Autos sacramentales*. Ángel Valbuena Prat, ed. *Calderón de la Barca. Obras completas*. III. Madrid: Aguilar, 1991.
- Cilveti, Ángel L. "Dramatización de la alegoría bíblica en *Primero y segundo Isaac* de Calderón." Frederick A. de Armas, David M. Gitlitz and José A. Madrigal, eds. *Critical Perspectives on Calderón de la Barca*. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1981. 39-52.
- Cro, Stelio. "La *Deposición* de Calderón y la poética del Barroco." *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 9 (1988): 35-51.
- Delgado Morales, Manuel. "La sinagoga y el judaísmo en los autos sacramentales de Calderón." *Segismundo* 18 (1984): 135-44.
- Díez Borque, José María. "El auto sacramental calderoniano y su público: funciones del texto cantado." Kurt Levy, Jesús Ara, y Gethin Hughes, eds. *Calderón and the Baroque Tradition*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1985. 49-67.
- Díez Borque, José María. *Una fiesta sacramental barroca*. Madrid: Taurus, 1984.
- Egido, Aurora. *La fábrica de un auto sacramental. Los encantos de la culpa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982.
- Flasche, Hans. "La lengua de Calderón." *Über Calderón. Studien aus den Jahren (1958-1980)*. Wiesbaden: Steiner, 1980. 283-312.
- Flasche, Hans. "La representación activa de la vida humana en las obras de Calderón." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 5.3 (1981): 293-310.
- Flasche, Hans. "La significación filosófica de la substantivación mediante el artículo neutro 'lo'." *Über Calderón. Studien aus den Jahren (1958-1980)*. Wiesbaden: Steiner, 1980. 433-47.

- Flasche, Hans. "La tendencia de formar oraciones largas mediante 'conque'." *Über Calderón. Studien aus den Jahren (1958-1980)*. Wiesbaden: Steiner, 1980. 506-18.
- Flasche, Hans. "Más detalles sobre el papel de los cuatro elementos en la obra de Calderón. (Análisis de las fuentes y del lenguaje del dramaturgo)." *Über Calderón. Studien aus den Jahren (1958-1980)*. Wiesbaden: Steiner, 1980. 636-44.
- Fothergill-Payne, Louise. *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*. London: Tamesis Books, 1977.
- Fothergill-Payne, Louise. "The World Picture in Calderón's Autos Sacramentales." Kurt Levy, Jesús Ara, y Gethin Hughes, eds. *Calderón and the Baroque Tradition*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1985. 33-40.
- Frutos, Eugenio. *La Filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 1981.
- Hillach, Ansgar. "El auto sacramental calderoniano considerado en un relieve histórico-filosófico." Hans Flasche y Robert D. F. Pring-Mill, eds. *Hacia Calderón. Quinto coloquio anglogermano*. Oxford, 1978. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1982. 20-29.
- Hofmann, Gerd. "Sobre la versificación en los autos calderonianos: El veneno y la triaca." *Calderón. Actas del "Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro" (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*. Luciano García Lorenzo, ed. Madrid: C.S.I.C., 1983. II: 1125-37.
- Kurtz, Barbara E. "Joining Forces: Allegory/History in the Autos Sacramentales of Pedro Calderón de la Barca." *Varia Hispánica. Homenaje a Alberto Porqueras Mayo*. Joseph L. Laurenti y Vern G. Williamsen, eds. Kassel: Reichenberger, 1989. 137-45.
- Kurtz, Barbara E. *The Play of Allegory in the Autos Sacramentales of Pedro Calderón de la Barca*. Washington: The Catholic University of America Press, 1991.
- Lapesa, Rafael. "Lenguaje y estilo de Calderón." *Calderón. Actas del "Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro" (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*. Luciano García Lorenzo, ed. Madrid. C.S.I.C., 1983. I: 51-101.

- Marín, Diego. "Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón." *Calderón. Actas del "Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro"* (Madrid, 8-13 de junio de 1981). Luciano García Lorenzo, ed. Madrid. C.S.I.C., 1983. II: 1139-46.
- Mariscal, George. "Iconografía y técnica emblemática en Calderón: *La devoción de la cruz*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 5.3 (1981): 339-54.
- Parker, Alexander A. *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*. Barcelona: Ariel, 1983.
- Peña, Margarita. *Alegoría y auto sacramental: El divino Jasón, Pleito matrimonial del cuerpo y el alma de Pedro Calderón de la Barca*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1975.
- Pérez Pastor, Cristóbal. *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*. I. Madrid: Real Academia de la Historia, 1905.
- Picatoste, Felipe. "Concepto de la naturaleza deducido de las obras de don Pedro Calderón de la Barca." *Calderón y la crítica: Historia y antología*. M. Durán y R. G. Echevarría, eds. Madrid: Gredos, 1976. I: 166-248.
- Querol, Miguel. "La dimensión musical de Calderón." *Calderón. Actas del "Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro"* (Madrid, 8-13 de junio de 1981). Luciano García Lorenzo, ed. Madrid: C.S.I.C., 1983. II: 1155-60.
- Querol, Miguel. *La música en el teatro de Calderón*. Barcelona: Diputació de Barcelona, Institut del Teatre, 1981.
- Rico, Francisco. *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en la cultura española*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- Rull Fernández, Enrique. *Autos sacramentales del Siglo de Oro*. Barcelona: Plaza & Janés, 1986.
- Sage, Jack. "The function of music in the theatre of Calderón." J. E. Varey, ed. *Critical Studies of Calderón's Comedias*. London: Gregg International Publishers Limited and Tamesis Books Limited, 1973. 209-30.
- Shergold, N. D. y J. E. Varey. *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón: 1637-1681. Estudio y documentos*. Madrid: Edhigar, 1961.

- Valbuena Briones, A. "El simbolismo en el teatro de Calderón." Manuel Durán y Roberto González Echevarría, eds. *Calderón y la crítica: Historia y antología*. Madrid: Gredos, 1976. II: 694-713.
- Varey, John E. *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el siglo de oro*. Madrid: Castalia, 1987.
- Varey, John E. "Los autos sacramentales como celebración regia y popular." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 17.2 (1993): 357-71.
- Wardropper, Bruce W. *Introducción al teatro religioso del siglo de oro*. Madrid: Anaya, 1967.
- Wilson, Edward M. "Los cuatro elementos en la imaginería de Calderón." Manuel Durán, Roberto González Echevarría, eds. *Calderón y la crítica: Historia y antología*. Madrid: Gredos, 1976. I: 277-99.