



**HAL**  
open science

## Funciones del sueño en un auto de Calderón: Sueños hay que verdad son (1670)

Françoise Gilbert

► **To cite this version:**

Françoise Gilbert. Funciones del sueño en un auto de Calderón: Sueños hay que verdad son (1670). Bulletin of the Comediantes, 2005, 2 (57.2), pp.35. halshs-00093440

**HAL Id: halshs-00093440**

**<https://shs.hal.science/halshs-00093440>**

Submitted on 13 Sep 2006

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Funciones del sueño en un auto de Calderón:  
*Sueños hay que verdad son* (1670)**

En un precedente trabajo<sup>1</sup> me dediqué a analizar la índole, la función y el alcance del sueño como espacio dramático en dos *autos* de Calderón, *La cena de Baltasar* (1634) y *Mística y Real Babilonia* (1662), que se fundamentan ambos en episodios bíblicos sacados del libro de Daniel. En *La cena de Baltasar*, el sueño del rey, inventado por Calderón, se constituía como zona de experiencias sobrenaturales, abriendo un nuevo espacio dramático que era el de la comunicación entre el aquí y el más allá. Lugar de intensificación de la lucha y de redistribución de las fuerzas dramáticas, aparecía como un espacio de enfrentamiento adecuado para conferir al conflicto un alcance teológico superior. En *Mística y Real Babilonia*, el sueño se construía sobre una base bíblica preexistente y, concebido de entrada como una modalidad de la comunicación divina, funcionaba como esquema informante del desarrollo dramático del auto entero<sup>2</sup>.

Quisiera hoy extender esta investigación a otro auto bíblico, *Sueños hay que verdad son* (1670), inspirado en los capítulos 37 a 47 del Génesis —libro de la Biblia que, junto con el citado libro de Daniel, abarca el corpus esencial de sueños simbólicos del Antiguo Testamento<sup>3</sup>—, en los que se cuenta el destino agitado de José, soñador confirmado. Como en *Mística y Real Babilonia*, los sueños funcionan aquí sin ambigüedad como vehículos de los designios divinos, pero la multiplicidad de sus ocurrencias y la variedad de sus modalidades, la complejidad estructural del auto en su conjunto, sin olvidar la alegorización del Sueño presente en el *dramatis personae*, merecen un estudio profundizado de los criterios funcionales que rigen su uso dramático.

Empezaré por recordar la trama del episodio bíblico en el que se fundamenta el auto: José, hijo de Raquel y Jacob, lleva la preferencia de su padre, lo que suscita los celos de sus hermanos. Además, porque relató dos sueños en los que sus hermanos se sometían a su poder, aquellos lo motean de «soñador», y toman la decisión de matarlo en el desierto. Uno de los hermanos, Rubén, se opone al proyecto y los hermanos se contentan pues con echar a José en un pozo y luego venderlo a unos mercaderes

---

<sup>1</sup> Véase Gilbert, 2002.

<sup>2</sup> El artículo se dedicaba luego al análisis de la representación del sueño, y de sus parámetros escénicos y musicales, con vistas a definir mejor su estatuto en ambos autos.

<sup>3</sup> Véase el excelente artículo titulado “Songe” de J. M. Husser en Briend y Cothenet, 1996, col. 1439-1544.

ismaelitas que lo llevan a Egipto. Contarán luego a Jacob cómo una fiera devoró a su hijo, como lo prueba la túnica ensangrentada que le entregan (37). En Egipto, José es comprado por un funcionario de Faraón, Putifar, cuya mujer se revela muy sensible a los encantos del hebreo. Intenta seducirlo y, enojada por su rechazo, lo acusa de haberle faltado de respeto; José, aunque inocente, es encarcelado (39). En su prisión encuentra al Copero y al Panadero de Faraón, sospechados los dos de crimen. Ambos servidores reales tienen un sueño, lo relatan a José, quien revela sus significados respectivos: anuncio de libertad para el Copero, y de muerte para el Panadero. Al salir de prisión el Copero, le promete a José interceder en su favor acerca de Faraón, pero se olvida de su promesa (40) hasta que Faraón tiene dos sueños que no sabe interpretar. El Copero recuerda entonces a José, que se ve liberado como intérprete calificado de sueños, y descifra el mensaje divino mandado a Faraón: a siete años de prosperidad sucederán siete años de hambre, contra los que conviene prevalecerse durante los años fastos. Faraón premia la clarividencia de José, que llega a ser gobernador y se casa con Asenet, hija del gran Sacerdote; las predicciones se realizan (41). El hambre invade también el país de Canaán, donde la familia de José reside. Jacob manda a diez de sus hijos a comprar provisiones en Egipto, conservando a su lado a Benjamín, el más joven de los doce y favorito también de José. Los hermanos llegan a Egipto a pedir ayuda y no reconocen a José, quien les cuestiona acerca de su padre y de Benjamín. Finge tomarlos por espías, y les manda a su tierra con provisiones, y dinero escondido en ellas, conservando a Simeón como rehén mientras no vea a Benjamín. A su vuelta a Canaán, los hermanos descubren el dinero escondido en los costales, y Jacob los obliga a devolverlo (42). Se vuelven pues a Egipto con Benjamín, y José, desconocido todavía, los cuestiona acerca de su padre y les entrega otras provisiones, antes de invitarlos a cenar (43). Durante la cena, manda que se ponga una copa de oro en el bolso de Benjamín, y finge descubrirla luego y enfadarse. Exige entonces que el joven se quede con él, pero Judá interviene y se propone como reo en vez de su hermano (44). Conmoverido por esta abnegación, José se deja conocer, perdona a sus hermanos y los presenta a Faraón, y ellos luego se van a buscar a Jacob (45). Éste acompaña a sus hijos y sus familias a Egipto (46) donde José dirige la política agraria de Faraón, y allí se muere (47).

Aunque pueda parecer muy largo aquel resumen de las peripecias originales de la historia de José, resulta sin embargo imprescindible en la medida en que Calderón en su auto explota cada una de ellas, e inventa o reutiliza otras que obedecen a finalidades

similares. Michael Mac Gaha mostró en el prefacio a su reciente edición del auto cómo Calderón, más allá de la fuente bíblica, se inspiraba también en otras muchas fuentes, entre las que destaca la comedia de Lope de Vega *Los trabajos de Jacob* o *Sueños hay que verdad son* (entre 1620 y 1630) y la de Mira de Amescua *El más feliz cautiverio*, y *los sueños de Josef* (después de 1630)<sup>4</sup>. También parece haber recorrido el dramaturgo a la tradición de los amores de Josef con Asenet, cuyas fuentes documenta el crítico<sup>5</sup>. Aunque las pruebas de reescritura resulten incontestables<sup>6</sup>, no quitan que la base estructural del auto la proporciona, a mi parecer, el texto bíblico, precisamente por su funcionamiento literario característico, tal como J. M. Husser lo analiza en la entrada “sueño” del *Diccionario de la Biblia*<sup>7</sup>:

los relatos de sueños propiamente dichos, sueños premonitorios, de guiones simbólicos, visiones divinas, mensajes recibidos de los dioses, son propios de los textos literarios. Su función puede ser esencialmente narrativa, tratándose de obras épicas o legendarias; el sueño asume entonces un papel importante en la estructura general del relato, a la par que contribuye, en algunos casos, a la transformación y a la valoración del héroe [...].

El sueño aparece también como un procedimiento de composición particularmente bien adaptado para estructurar un texto narrativo, y eso en dos medidas: en primer lugar, integrado a los elementos descriptivos de una situación inicial, servirá de hilo conductor a la curva narrativa que conduce el relato en su conjunto. El argumento se desarrolla entre el sueño, anunciador de un desenlace, y su realización esperada al cabo de todas las peripecias que el autor imagina. El sueño desempeña aquí el papel de una profecía inicial.

La historia de José es el mejor ejemplo bíblico de aquella función narrativa del sueño: la historia se desarrolla entre una crisis y su desenlace, pero éste está anunciado desde el principio en los sueños de José (Génesis XXVII) que participan también del origen de la crisis [...].

Otra facultad del sueño para estructurar un relato proviene del hecho de que permite y suscita una organización simétrica del texto. De parte y otra de un eje que pasa por el despierto del soñador, el relato se organiza a la manera de un díptico cuyas tablas se repiten a menudo en términos exactamente iguales: la escena vivida por el soñador será vivida otra vez de modo idéntico en el mundo del despierto, siendo el sueño introducido como elemento profético inicial o instrucción dada al héroe de la historia.

Más allá de aquellas funciones estructurantes, asumidas por el relato de sueños, los autores encuentran en él un procedimiento de escritura sencillo que permite introducir un diálogo entre Dios y un hombre. Dicho diálogo onírico puede tener una finalidad concreta y traducir una intervención directa de Dios en la vida del soñador [...]. Pero este diálogo puede también ser la forma escogida para desarrollar una enseñanza o una reflexión teológica<sup>8</sup>.

Apoyándome en las afirmaciones de Husser sobre el valor estructurante del sueño, estudiaré el auto sacramental que teatraliza la epopeya de José, lo que me lleva a disentir del análisis que McGaha, en la introducción a su edición, propone de la estructura del auto: aunque conceda con Glaser<sup>9</sup> que el relato bíblico «abunda en incidentes que se prestan fácilmente a la dramatización»<sup>10</sup>, no le reconoce la dimensión

<sup>4</sup> McGaha, 1997. Cito a partir de esta edición.

<sup>5</sup> McGaha, 1997, pp. 25-28.

<sup>6</sup> McGaha, 1997, pp. 16-43.

<sup>7</sup> Véase, para las características del sueño bíblico, el artículo “Songe” de J. M. Husser en Briend y Cothenet 1996, col. 1439-1544, y también la misma rúbrica en Vigouroux (1912, cols. 1832-1834), y Derville, Lamarche et Solignac (1990, cols. 1054-1066).

<sup>8</sup> Husser, 1996, col. 1442 y 14491-1494.

<sup>9</sup> Glaser, 1982.

<sup>10</sup> Citado en McGaha 1997, p. 13.

estructurante propia de los relatos bíblicos de sueños, y propone la organización dramática siguiente del auto:

El primer gran acierto de Calderón fue el haber destacado los dos temas o motivos más importantes de la historia — la Castidad y el Sueño— introduciéndolos en el auto como personajes alegóricos, y estructurando el auto en dos partes simétricas correspondientes a estos dos personajes. Los sueños de Josef causaron su caída. La Castidad, su virtud preeminente, se hace su abogada ante el trono de Dios, con la moraleja «que el hombre que se ejercita / en una virtud, es cierto / que cuando él está penando, / le está ella favoreciendo» (vv. 297-300). [...]

Ahora le toca al Sueño quejarse; insiste en que ha compensado de sobra el daño que le había hecho a Josef, pero, por más que lo haya intentado, no ha podido ver «luz ni seña / de aquel inmenso, aquel alto / sacramento que me dijo / que de todo este aparato / había de ser cumplimiento» (vv. 1090-94). Con esta queja, que ocurre casi precisamente en el centro del auto, comienza la segunda parte, en que la Castidad va a revelar el resto de la historia, teniendo mucho cuidado en señalar cómo todo lo que pasa en la vida de Josef prefigura la vida de Jesucristo, y en particular, la institución de la Eucaristía<sup>11</sup>.

Ante todo, quiero matizar la preponderancia que esta cita confiere a «los dos temas o motivos más importantes de la historia —la Castidad y el Sueño—» advirtiendo que el protagonismo de ambos personajes alegóricos a lo largo del auto resulta muy relativo (totalizan las dos un 25% de los versos) frente al de José (otro 25%), protagonista esencial del drama. Es verdad que el impulso dramático del auto se fundamenta en la decisión inicial, tomada por la alegoría de Castidad —bajo la forma de Asenet— y en presencia de Sueño, de rehabilitar a José, encarcelado en Egipto a causa de sus sueños, y eso precisamente gracias a sus sueños («¿qué extrañas que aquí te traiga, / a que veas el extremo / en que tus sueños le tienen, / por si pudiesen tus sueños, / ya que acarrearón el daño, / solicitarle el remedio?» vv. 271-276). Pero son justamente los sueños, por su función literaria dinámica (proléptica o analéptica según los casos, como analizaremos en detalle), los que informan la trayectoria dramática de José, personaje central valorado como intérprete de sueños y destinado a una ascensión social fulgurante, y no unos «temas», estáticos éstos por definición<sup>12</sup>. Estos últimos, por su función alegórica, no hacen sino reorientar la lectura del recorrido dramático del protagonista. Por otra parte, no la reorientan en direcciones encontradas, como podría inferirse de la cita de McGaha («estructurando el auto en dos partes simétricas correspondientes a estos dos personajes. Los sueños de Josef causaron su caída. La Castidad [...] se hace su abogada»). Bien es verdad que el motivo del sueño se relaciona de entrada con la dos figuras alegóricas, Sueño y Castidad, que en el diálogo de apertura del auto comentan la suerte del hebreo encarcelado, y que se revelarán imágenes respetivamente de Morfeo y de Asenet, futura esposa de José; pero lejos de

---

<sup>11</sup> McGaha, 1997, pp. 43-45.

oponerse<sup>13</sup>, se complementan en su función de reorientación del alcance de lo representado:

CAST. [...] supuesto  
que el haber vestido tú  
sombras, y luces yo, a efecto  
habrá sido de hacer más  
representable un concepto,  
en que importa que seamos  
debajo de los dos velos  
de Morfeo y Asenet,  
yo la Castidad, tú el Sueño;  
(vv. 78-86)

En esta perspectiva, la alegorización del sueño, y su definición al principio de la obra como instrumento para “hacer representable un concepto,” anuncian de antemano la doble importancia dramática que le atribuye Calderón: funcionará a la vez como motivo estructurante del auto en tanto que sueño profético que configura la trayectoria dramática de la figura central del soñador, y también como clave de interpretación global de lo representado, en tanto que alegoría del mensaje divino puesto al servicio del propósito eucarístico de la obra sacramental. Castidad, aun cuando pueda representar la «virtud preeminente» de José<sup>14</sup>, funciona como la pareja de Sueño en su obra de rehabilitación y promoción del personaje hebreo—no por casualidad reviste la apariencia de Asenet, futura esposa de José—, y confirma la segunda función del sueño al final de la primera salida al escenario de José hablando con sus coprisioneros:

CAST. ¿qué extrañas que aquí te traiga,  
a que veas el extremo  
en que tus sueños le tienen,  
por si pudiesen tus sueños,  
ya que acarrearón el daño,  
solicitarte el remedio.  
.....  
porque en ese joven  
hay luces, visos y lejos  
de mayor asunto que hoy  
hasta destinado tiempo  
anda rebozado en sombras;  
.....  
que hay en él  
sobrenaturales hechos:  
mírale siempre a dos luces,  
y verás que todo esto  
va encaminado a que anda

---

<sup>12</sup> Véase la etimología de un ‘tema’ en el *DUE* de María Moliner: “(Del gr. «thema, -atos», derivado de «tithemi», poner.)”. Por consiguiente, la idea de fijeza e inercia implicada por el tema resulta antitética con el término que le adjunta McGaha de «motivo»: “(Del lat. *motivus*», deriv. De «*motum*», partic. De «*movere*»): capaz de mover.”

<sup>13</sup> McGaha 1997, p. 55, lo sugiere también al mentar el contraste del vestuario de dichas alegorías.

<sup>14</sup> McGaha 1997, p. 44.

aquí oculto y descubierto  
algún misterio, que venga  
a ser en los venideros  
siglos, venciendo las sombras,  
misterio de los misterios  
(vv. 271-348)

El auto se articulará pues en torno a las sucesivas mejoras de la suerte del hebreo, debidas a la interpretación de sueños nuevos —los del Panadero y del Copero, los de Faraón—, y a la interpretación retroactiva del propio sueño que él tuvo, anteriormente, a propósito de sus hermanos, y que fue causa sus desdichas («¡Oh, nunca hubieran mis sueños / despertado aquella envidia / que en este estado me ha puesto!» vv. 208-210). Esto no supone ninguna minoración del papel de las alegorías de Sueño y Castidad en su función de «señalar cómo todo lo que pasa en la vida de Josef prefigura la vida de Jesucristo, y en particular, la institución de la Eucaristía»<sup>15</sup>, tanto más cuanto que la idea de la mejora del destino del hombre liberado de su cárcel metafórica (SUENO : «Mortales, que en la cárcel / del mundo vivís presos » vv. 376-377)<sup>16</sup> gracias a la redención eucarística es la que vertebra la lectura alegórica del auto. Pero me parece importante no hacer caso omiso de la función organizadora de los sueños en un desarrollo dramático de alcances múltiples, función que Calderón supo adaptar directamente de la que asumen en el texto bíblico:

[hay] dos tipos diferentes de relatos imbricados el uno en el otro en el texto bíblico: la saga familiar de José y sus hermanos, que incluye el relato de connotaciones políticas de la ascensión de José a las más altas dignidades del Estado. [...] los libros XL-XLI aparecen como una unidad narrativa en la que los sueños y su interpretación tienen efectivamente una función esencial, que es la prueba que permite el paso de la situación inicial de José a su elevación.<sup>17</sup>

Podemos partir pues del presupuesto de la dualidad de niveles interpretativos propia del género sacramental como figuración del misterio eucarístico, —figuración aún más coherente cuando se trata, como en nuestro auto, de la interpretación de un episodio veterotestamentario a la luz de una teología de la sustitución— intercalándole el nivel interno al desarrollo dramático de la interpretación del sueño bíblico. La dinámica del auto estribará entonces en el “efecto retraso” del valor doblemente prefigurativo del sueño, en el desarrollo dramático en primer lugar, y luego en su segunda interpretación alegórica postergada hasta el final del auto, y que reorienta su

---

<sup>15</sup> McGaha 1997, p. 45.

<sup>16</sup> Véase también DAMA 1: «El humano corazón / que vive en cárcel estrecha», vv. 893-894.

<sup>17</sup> Husser, 1996, cols 1495-1496.

sentido global. En esta perspectiva me adhiero con menos reticencias<sup>18</sup> a las palabras de McGaha y Parker :

El auto *Sueños hay que verdad son* es una obra de arte espléndidamente unificada que da forma poética a la historia de Josef para enseñar lecciones morales y dogmáticas. Como ha observado Alexander Parker, «todas sus partes [van] dirigidas en un orden equilibrado hacia la única finalidad de comunicar un cierto sentido de una cierta manera. Forma y contenido son igualmente importantes, pero son inseparables. Cada uno tiene su significado en y por el otro.» [...] Está tan cuidadosa y lógicamente estructurado que la celebración del misterio de la Eucaristía en la escena final —reflejo simétrico de los sueños del Panadero y el Copero cerca del principio— parece absolutamente inevitable,<sup>19</sup>

aunque matizaré el aporte puramente calderoniano en la estructuración de la epopeya bíblica de José, ya que, a mi parecer, el dramaturgo en gran parte se limita a explotar, aunque sí con el talento que se le conoce, cualidades intrínsecas del relato bíblico.

La imbricación de los diferentes niveles interpretativos implica pues que estudiemos la función del sueño primero como recurso dramático, y luego como clave de lectura alegórica, ateniéndonos de este modo a la evolución del propio desarrollo dramático del auto.

\* \* \*

### **Estructura dramática**

El cuadro adjunto se propone destacar la estructura dramática del auto considerando como parámetro privilegiado la división métrica del texto —por ser, según la perspectiva de Marc Vitse, el más objetivo y fidedigno de los datos proporcionados por el dramaturgo—<sup>20</sup>, y confrontándola con los habituales criterios escénicos, geográficos, cronológicos y escenográficos que suelen facilitar la discriminación de las unidades dramáticas<sup>21</sup>. Parte pues de los grandes bloques métricos que se suceden en el auto, distinguiendo entre formas «englobadoras» y formas «englobadas»<sup>22</sup> (primera columna del cuadro), y clasifica las unidades dramáticas en

---

<sup>18</sup> Mis reticencias provienen ahora de la expresión de Parker «todas sus partes», porque la estructura multipartita que sugieren se opone a la organización en dos grandes unidades dramáticas (macrosecuencias) que voy a destacar.

<sup>19</sup> McGaha, 1997, p. 61.

<sup>20</sup> Véase a propósito de los criterios que permiten dividir una obra de teatro en grandes secuencias Vitse, 1998.

<sup>21</sup> Véase Ruano de la Haza y Allen, 1994, pp. 291-294.

<sup>22</sup> Véase Vitse, 1998, p. 50: «La primera [distinción] diferenciará formas métricas englobadoras y formas métricas englobadas. Sin que llegue a romperse la cohesión de tal o cual unidad dramática particular, las formas englobadoras sirven de marco tanto



macrosecuencias, (meso)secuencias y microsecuencias (segunda columna). La tercera columna documenta las coordenadas espacio-temporales de la acción, mientras la cuarta sintetiza la trayectoria dramática del personaje central de la obra. El doble marco de separación horizontal entre A y B corresponde al parámetro escenográfico del escenario vacío, que se añade a los demás parámetros, en aquel momento del auto, como criterio decisivo para determinar las dos macrosecuencias.

El desarrollo dramático se construye pues en torno al personaje de José, según dos grandes unidades dramáticas o macrosecuencias (A y B) de desigual extensión, separadas por el único momento en que queda vacío el escenario para significar un cambio de espacio dramático<sup>23</sup> que pone de realce el paso de la cárcel al palacio: («*Vanse, y sale por una parte ASENET, dama, y todos —músicos, hombres y mujeres con ella— y empezando a cantar, sale el REY por otra parte, paseándose suspenso*» v. 887). Este dato escenográfico respalda por otra parte el cambio métrico entre las macrosecuencias —pasamos de un romance u-a en el verso 886 a un romance e-a en el verso 887—, y el cambio de acción con personajes diferentes mentados en la acotación.

Como se puede comprobar en el cuadro, ambas macrosecuencias obedecen a un esquema tripartita: la primera se compone de tres (meso)secuencias que corresponden sucesivamente al envío del sueño a los egipcios (A1), al relato del sueño por los mismos y a su interpretación por José (A2), y por fin, después de una visión, a la mejora de la suerte del hebreo consecutiva a su interpretación de los sueños (A3). La segunda macrosecuencia se articula en otras tres (meso)secuencias: Faraón relata su sueño y José se lo interpreta (B1). José recibe el premio de su interpretación mediante una elevación social; interpreta retroactivamente sus sueños iniciales (B2). Por fin, José recibe la mano de Asenet como premio de su interpretación retrasada, recompensa combinada con una elevación espiritual que le permite esclarecer el sentido global de todos los sueños evocados en el auto (B3). La segunda macrosecuencia retoma pues en el marco del palacio el mismo esquema articulado en torno a la interpretación por José de unos sueños y al premio que recibe de ella, con variantes en cuanto al número de sueños, a la

---

para la intercalación de una canción o de algún texto “citado”, como par ala modificación en el tono o en el carácter de una situación dramática [...]».

<sup>23</sup> Otros dos momentos (v. 1075 y v. 1183) dejan el escenario vacío, pero las palabras de los personajes que entran a escena dejan entender que oyen las de aquéllos que acaban de salir, lo que marca una proximidad geográfica incompatible con un cambio de espacio dramático: son en estos casos los personajes los que cambian, y el espacio queda constante. Volveremos en detalle sobre estos episodios en su debido momento.

representación del momento en que el sueño llega al soñador, a la voz que relata el sueño, y a su realización más o menos inmediata.

Estudiemos ahora cómo la acción que se compagina con esta previa división métrica se organiza en torno a los sueños y a las consecutivas mejoras de la suerte de José. En ambas macrosecuencias, los sueños andan por parejas: la primera macrosecuencia A (vv.1-886) da lugar a la interpretación de los sueños paralelos del Copero y del Panadero encarcelados con José, y la segunda macrosecuencia B (vv. 887-2116) explicita los dos sueños de Faraón, y luego da la interpretación retrasada del doble sueño inicial de José a propósito de sus hermanos. Como ya hemos visto, cada una de las dos macrosecuencias se subdivide en tres (meso)secuencias que constituyen unidades dramáticas articuladas en torno a la mejora de la suerte de José como resultado de la interpretación de los sueños, o en torno a su equivalente dramático, como puede serlo la visión: al final de la secuencia A2, José obtiene la promesa de una ayuda por parte del Copero cuyo sueño acaba de interpretar, y en la A3, se cumple en el marco de una visión una primera mejora de sus desdichas con la confirmación feliz de que su padre todavía vive, seguida de la liberación efectiva del hebreo. En la secuencia B1, José interpreta los sueños de Faraón y en la B2, recibe como premio una elevación social consecuente, elevación interpretada a posteriori sobre la base del doble sueño inicial relativo a sus hermanos; en la secuencia B3 ocurre otra mejora de índole afectiva con la realización del amor del hebreo, que consigue a Asenet como esposa: estas bodas funcionan como el premio de índole afectiva de la interpretación del sueño con los hermanos. Dicha última mejora se volverá a explicar en sentido espiritual más lejos en la misma secuencia como el resultado de la reinterpretación alegórica global de todos los sueños que intervienen en el auto. La coherencia de dicha interpretación está garantizada por la intervención, en cada macrosecuencia, de la pareja alegórica Sueño/Castidad.

### **La macrosecuencia A: sueños y salida de la cárcel**

La primera pareja de sueños interpretada por José la constituyen pues los sueños del Copero y del Panadero en la primera (meso)secuencia A1. En este caso, presenciamos el proceso completo de funcionamiento dramático del sueño, desde el momento en que la alegoría de Sueño insufla ganas de dormir a los dos prisioneros, pasando por la escenificación del sueño que están soñando y el despierto (A1), el relato del sueño y su interpretación por José hasta su realización casi inmediata (A2), y la

pronta salida de la cárcel (A3) que marca el término de la primera macrosecuencia A. Veamos lo que caracteriza las diferentes fases de este proceso, puestas de realce cada una de ellas por un cambio métrico significativo, sea dentro de una misma secuencia — como es el caso en la secuencia A1 donde se alternan formas «englobadoras» (el romance e-o) y formas «englobadas» (las diferentes canciones)—, sea entre dos secuencias (A2 y A3).

Conforme a las propiedades narcóticas atribuidas a la música en otros autos<sup>24</sup>, la alegoría de Sueño comunica el deseo de dormir a los presos mediante una canción, interrumpiendo así el romance asonantado en e-o que vehiculaba su discurso hasta ahora:

SUENO. Dormid, dormid, mortales,  
que el grande y el pequeño  
iguales son lo que les dura el sueño.  
Mortales, que en la cárcel  
del mundo vivís presos,  
no tan sólo los hierros arrastrando,  
mas también arrastrándoos los yerros:  
dormid, dormid al son  
de mi músico acento,  
que mudas consonancias de la vida  
son también las quietudes del silencio.  
Dormid, dormid, no sólo  
hoy al descanso atentos  
pero atentos a ver qué es lo que quiere  
en vuestras sombras revelar el cielo.  
Y vosotras, ideas,  
que en fantásticos cuerpos  
representáis como en retratos vivos  
ansias y gozos a sentidos muertos,  
ved que Dios, conmovido  
de una virtud al ruego,  
en términos nos manda que las ruinas  
que el sueño destruyó, restaure el sueño.  
(vv. 373-395)

La propia canción revela algunos de los parámetros que rigen el sueño: empieza por sugerir la discreta analogía entre el acto de dormir y la muerte, que ambos borran las diferencias entre los hombres («Dormid, dormid, mortales, / que el grande y el pequeño / iguales son lo que les dura el sueño.»)<sup>25</sup>. En segundo lugar, evoca la interpretación alegórica de la condición humana según el tópico platónico («Mortales, que en la cárcel / del mundo vivís presos [...]»). El tópico cobrará su sentido específico en el auto

<sup>24</sup> Véase Gilbert, 2002, pp. 189-193.

<sup>25</sup> Véase a propósito de estos versos Frutos, 1981, p. 272: «El carácter moral de la muerte lo tiene también el sueño, no sólo por el recuerdo constante de aquella, que diariamente supone, sino también porque, como ella, iguala a todos los hombres.» Es corriente también en Calderón la idea del sueño como imagen de la muerte: en *El valle de la Zarzuela*, («Del Sueño, cuyo blando, cuyo fuerte / éxtasis es imagen de la muerte» Pando, IV, 40), o la analogía física entre muerte y sueño: *La piel de Gedeón*: («¡qué poco dista un difunto / de un dormido fatigado!», Pando III, 109).

cuando José liberado de la cárcel, al final de la segunda macrosecuencia, explicita la lectura alegórica de los sueños como figuraciones de la redención eucarística. Luego confirma su índole de sueño profético, espacio de la comunicación divina («pero atentos a ver qué es lo que quiere / en vuestras sombras revelar el cielo» vv. 384-385), su carácter de espacio de representación («Y vosotras, ideas / que representáis como en retratos vivos / ansias y gozos a sentidos muertos»), y termina anticipando las mejoras que Sueño llevará al soñador a instancias de Castidad («ved que Dios conmovido / de una virtud al ruego, / en términos nos manda que las ruinas / que el sueño destruyó, restaure el sueño.»).

La segunda etapa de este proceso, que se señala por una vuelta al romance e-o, es la que subraya los efectos soporíferos de la canción, y la caída en el sueño como «acto de dormir» de los dos prisioneros:

COP. ¿Qué perezoso letargo  
es el que sobre mí tengo?  
PAN. Parece que hubo patente,  
según que todo me duermo.  
COP. ¿Qué haré yo para vencer  
esta pesadez que siento?  
PAN. Lo que yo: echarse a dormir. [...]  
(vv. 399-405)

Se prolonga un poco el diálogo hasta la repetición final del estribillo y aquí se produce la transición entre el sueño como «acto de dormir» y el sueño como «suceso, o especies, que en sueños se representan en la imaginación» (*Aut.*): se marca por un cambio métrico en el que el romance donde se había intercalado la canción anterior deja paso a nueva canción, y por un juego escénico bien descrito por la acotación : («*Con esta repetición van saliendo los dos bofetones [...] recuéstanse los dos, divididos: el COPERERO en el carro donde está el bofetón en que ha de salir la SOMBRA que ha de venir debajo de la vid; y el PANADERO debajo del que ha de traer la SOMBRA de las aves y canastillos de pan; y dando vuelta ambos bofetones, encontrados, cantan*» vv. 420 y 424).

La tercera etapa se caracteriza entonces por cierto ambiente de misterio, propicio a la comunicación de un mensaje sobrenatural. Se desarrolla, en un espacio escénico ampliado<sup>26</sup>, una representación estilizada del contenido del sueño, nuevo espacio

---

<sup>26</sup> He aquí lo que dice el propio Calderón en la Memoria de apariencias sometida a las autoridades municipales de Madrid : «el terçer carro a de ser una fábrica hermosa fingida de jaspes y bronçes y en el segundo quierpo de ella se a de haçer un rastillo en que a de salir una persona sentada al pie de un arbol de recortado, cuya copa a de estar con algunas abes de cuyos picos an de venir a dar unas çintas moradas a un canastillo que tendra en las manos como lleno de panes, y a su tiempo an de salir del pajaros vivos, y ella y el arbol an de dar buelta en un bofetón hasta esconderse en el costado del mismo carro [...] El quarto carro en correspondençia también deste terçero a de tener a

dramático indeterminado en cuanto a sus parámetros tanto espaciales como temporales<sup>27</sup>, y protagonizado por formas sin identidad que cantan en paralelo una especie de canto amebeo en forma de enigma:

SOMB.1. El pan que del rocío  
se amasó de los cielos  
cuando, en hermosa aurora, blanda nube  
trajo la luz, la sombra y el sustento...  
SOMB. 2. El generoso vino  
que dió racimo bello  
cuando de Promisión la fértil Tierra  
sucedió a la aspereza del desierto...  
SOMB.1. ... con permisión de Dios  
al hombre se le llevo;  
mas ¡ay de aquel que en culpa se le roban  
funestas aves, que le dan al viento!  
SOMB. 2. ... con permisión de Dios  
al hombre le prevengo,  
felice en gracia, aquel para quien savia  
le exprimo, le recojo y le conservo.  
SOMB.1. De pájaros nocturnos  
en vano le defiendo.  
SOMB. 2. En vano intentan malograr  
los frutos, ni el ábrego, ni el cierzo.  
SOMB. 1. ¡Ay de quien no le adore...  
SOMB. 2. ¡Feliz quien sea su dueño...  
SOMB.1. ...pues si le come en culpa, es pan de muerte!  
SOMB.2. ...pues si en gracia le bebe, es de los cielos!  
TODOS y MÚS. Dormid, dormid, mortales [...]  
(vv. 424-448)

A pesar de la oscuridad primera del mensaje críptico, cuyo sentido simbólico se reserva para el debido intérprete de los designios divinos, se puede fácilmente imaginar, aunque no venga explicitada en la acotación, una gestualidad de los actores/Sombras bastante expresiva para traducir el espanto («mas ¡ay de aquel que en culpa se le roban / funestas aves...»), el meneo para apartar las aves («De pájaros nocturnos / en vano le defiendo»), la desesperación («¡Ay de quien no le adore...») y la alegría («¡Feliz quien sea su dueño...»), y permitir al público que se “represente” de manera precisa el contenido del sueño bíblico —de por sí muy conocido—, y se figure así con antelación la relación que oirá del él.

El final del sueño, subrayado por la acotación (*Despiertan despavoridos*, v. 451), implica la vuelta al romance e-o para expresar las reacciones contrastadas de los

---

contrario el mismo rastro y bofetón, con diferencia de que el árbol a de ser una parra pintada de racimos y de cada uno cintas encarnadas que vengán a dar en un caliz dorado que tendrá en la mano», Shergold y Varey, 1961, pp. 211-212.

<sup>27</sup> Véase Arellano, 2001, p. 189: «Me interesa subrayar que estos ejemplos de espacios [...] se brindan al espectador contenidos a su vez en un género de ámbitos ampliados que existen en una ficción mágica, lo mismo que otros pertenecerán al mundo de los sueños o estarán situados en un espacio psíquico o sobrenatural —como las visiones producidas por el Pensamiento, que hay que situar en el interior del personaje a quien pertenece, o las imágenes proféticas de sucesos futuros [...].»

soñadores (PAN. « ¡Huye, infausta sombra horrible! COP. ¡No huyas, dulce asombro bello!» vv. 451-452) y el interés de José, recién llegado (« Si yo tuviera licencia / para preguntar, bien creo / que me moviera la justa / curiosidad de saberlo» vv. 465-468). La relación de sendos sueños se introduce luego mediante consideraciones generales sobre la validez de los sueños (COP. «Aunque de los sueños no / hay que hacer caso, confieso / que la viva aprehensión de éste / me obliga a hacer más aprecio / dél que de otros sueños» vv. 469-473 ), y el fuerte impacto que pueden tener en los hombres, que necesitan «deshacerse» de ellos para escapar de su dominio : (PAN. «y por deshacerme dél / le he de decir. Oye atento» vv. 475-476).

La etapa siguiente, marcada por nuevo cambio métrico con el paso a las redondillas, señala el principio de la secuencia A2, y es pues la del relato del sueño, hecho aquí por los propios soñadores. Empieza por un interesante intento de racionalizar<sup>28</sup> el aspecto simbólico del sueño:

PAN. como en nuestra fantasía  
 siempre el sueño nos retrata  
 aquello que más se trata  
 en los discursos del día,  
 fue fácil que yo soñase,  
 (que al fin panadero soy)  
 que del floreado pan que hoy  
 dispuse que se amasase  
 para el Rey, tres canastillos,  
 blanco y sabroso llevaba,  
 y vi que, cuando esperaba  
 en la real mesa servillos,  
 en el camino embestían  
 tropas de funestas aves [...]  
 (vv. 477-490)

El relato del Panadero, tanto como el del Copero, resultan muy fieles al texto bíblico<sup>29</sup>, y suscitan la interpretación inmediata del que se autocaracteriza como intérprete experto

<sup>28</sup> Esta voluntad vuelve a encontrarse en el Copero algunos versos después: («Yo soñé (porque también / sean especies del día / las que hoy en mi fantasía / señas de mi oficio ven) [...]», vv. 505-508).

<sup>29</sup> Génesis 40, 5-23: «Y ambos, el copero y el panadero del rey de Egipto, que estaban arrestados en la prisión, tuvieron un sueño, cada uno su propio sueño en la misma noche, cada uno con su propio significado. / Vino a ellos José por la mañana, y los miró, y he aquí que estaban tristes. / Y él preguntó a aquellos oficiales de Faraón, que estaban con él en la prisión de la casa de su señor, diciendo: ¿Por qué parecen hoy mal vuestros semblantes? / Ellos dijeron: Hemos tenido un sueño, y no hay quien lo interprete. Entonces les dijo José: ¿No son de Dios las interpretaciones? Contádmelo ahora. / Entonces el jefe de los coperos contó su sueño a José, y le dijo: Yo soñaba que veía una vid delante de mí, / y en la vid tres sarmientos; y ella como que brotaba, y arrojaba su flor, viniendo a madurar sus racimos de uvas. / Y que la copa de Faraón estaba en mi mano, y tomaba yo las uvas y las exprimía en la copa de Faraón, y daba yo la copa en manos de Faraón. / Y le dijo José: Esta es su interpretación: los tres sarmientos son tres uvas. / Al cabo de tres días levantará Faraón tu cabeza, y te restituirá a tu puesto, y darás la copa a Faraón en su mano, como solías hacerlo cuando eras su copero. / Acuérdate, pues, de mí cuando tengas ese bien, y te ruego que uses conmigo de misericordia, y hagas mención de mí a Faraón, y me saques de esta casa. / Porque fui hurtado de la tierra de los hebreos; y tampoco he hecho aquí por qué me pusiesen en la cárcel. / Viendo el jefe de los panaderos que había interpretado para bien, dijo a José: También yo soné que veía tres canastillos blancos sobre mi cabeza. / En el canastillo más alto había de toda clase de manjares de pastelería para Faraón; y las aves las comían del canastillo

(«que entiendo mucho de sueños» v. 547) sin que se produzca ningún cambio en la métrica, lo que sugiere que relato del sueño, interpretación del sueño y reacciones acarreadas por dicha interpretación forman un solo conjunto dramático<sup>30</sup>. Y de hecho, la revelación de un indulto para el Copero y una próxima muerte para el Panadero desencadena el furor del último, y esta etapa acaba con la intervención de un Alcaide quien los separa, y confirma el veredicto para cada uno al final de la secuencia A2. Los últimos versos crean la transición hacia la etapa final de la macrosecuencia A, con la promesa que hace el Copero al hebreo de encomendarlo al soberano («Palabra te doy, / y con fe y mano prometo / el que he de volver por ti» vv. 644-646), lo que se produce en la secuencia siguiente. De hecho, la mejora efectiva de la suerte de José, aunque se vislumbra a través de la promesa del Copero, se aplaza durante algunos versos todavía, dando lugar a nueva secuencia dramática (A3), en la que Calderón se aleja de la fuente bíblica si no en el fondo, más bien en la forma, sacando de la reorganización de la cronología bíblica un provecho dramático muy interesante.

### La visión

El libro 40 del Génesis termina del modo siguiente: «Y el jefe de los coperos no se acordó de José, sino que le olvidó.» y el libro 41 prosigue: «Aconteció que pasados dos años tuvo Faraón un sueño [...]», y entonces es cuando el Copero se acuerda de José. En nuestro auto, esta secuencia se subdivide en dos microsecuencias (A3a y A3b): al encontrarse sólo en la cárcel, José lamenta globalmente su suerte mediante un soneto vehemente (A3a), y luego, mediante un romance u-a (A3b), se entrega al recuento de sus desdichas: («¿por qué ha de faltarme una [desdicha]? / Esta es no habiendo podido / saber de mi padre nunca; / saber de una vez que yace / muerto a manos de mi injuria; / porque no acierto a encontrar / por más que en ello discurra, / qué habrán dicho mis hermanos / para salvarse en disculpa / de mi venta » vv. 670-679). Sale entonces Castidad, «*atravesando el tablado por delante dél*» para sacarlo de dudas («Juzga tú

---

de sobre mi cabeza. / Entonces respondió José, y dijo: Esta es su interpretación: Los tres canastillos tres días son. / Al cabo de tres días quitará Faraón tu cabeza de sobre ti, y te hará colgar en la horca, y las aves comerán tu carne de sobre ti. / Al tercer día, que era el día del cumpleaños de Faraón, el rey hizo banquete a todos sus sirvientes; y alzó la cabeza del jefe de los coperos, y la cabeza del jefe de los panaderos, entre sus servidores/ E hizo volver a su oficio al jefe de los coperos, y dio éste la copa en mano de Faraón. / Mas hizo ahorcar al jefe de los panaderos, como lo había interpretado José. / Y el jefe de los coperos no se acordó de José, sino que le olvidó.»

<sup>30</sup> Este conjunto dramático relato del sueño/interpretación puede adoptar formas diversas. Ocurre que el intérprete sea primero el que revela el sueño al soñador, quien lo olvida al despertar. Véase en *Mística y Real Babilonia* el caso de Nabuco: («es bien que notes / cuanto es menor empeño / que el sueño descifrar, cifrar el sueño. / Dime, pues, qué soñaba, / ¿dirás después lo que significaba?»), p. 1053b)

cómo sería, / quizá verás lo que juzgas» vv. 731-732) y, en el momento en que sale de escena, suscita<sup>31</sup> en José una visión<sup>32</sup>:

JOSÉ. ¡Cuánto una aprehensión perturba  
los sentidos! Y aun no cesa  
en que ella aparezca y huya,  
sino que también jurara  
que veo que en la espesura  
de Canaán, con Benjamín  
anda mi padre en mi busca;  
en cuyo pasmo, el sentido  
absorto atender procura,  
por si ilusión que se ve  
es ilusión que se escucha.  
(vv. 738-748)

Si nos detenemos en el vocabulario que traduce los efectos en José del fenómeno, comprobamos que sugiere una fuerte emoción («en cuyo pasmo el sentido / absorto»), muy comparable con la definición del sueño proporcionada al principio del movimiento por Sueño («que el sueño siempre fue obscuro / pasmo del entendimiento» vv. 357-358)<sup>33</sup>. También crea una duda en cuanto a su realidad («por si ilusión que se ve / es ilusión que se escucha» similar a la emitida por Castidad frente a Sueño «Vaga fantasía, que sabes / hacer con tus desvanos / la quietud de los sentidos, / de los sentidos estruendo, / [...] Fantástica aparición, / que en imágenes del viento [...]» vv. 59-68).

La analogía entre la visión y el sueño de los prisioneros se hace más evidente si reparamos en su fuente: ambos provienen de un personaje alegórico instrumento de la intención divina —Sueño, a instancias de Castidad («Luego, si hay aquí virtud / que ruega, y yo me convenzo, / aquí hay Dios que manda» vv. 369-371) en el primer caso, y Castidad en el segundo («Sí habrá [una virtud piadosa del cielo], que hasta que una duda / vehementemente aprehendida forme fantasmas confusas,<sup>34</sup> / es tan piadosa licencia / que no ha menester disculpa» vv. 726-729). La índole sobrenatural de ambas manifestaciones no deja lugar a dudas, pero no se trata aquí de visión profética<sup>35</sup>, sino

---

<sup>31</sup> Ignacio Arellano interpreta esta visión como un producto de la imaginación de José: «es la misma imaginación de José (que está en Egipto) la que convoca escenas familiares que se pueden ver al abrirse un carro y colocarse en un nivel superior un tablado que representa la casa de Jacob en tierra de Canaán.», Arellano, 2001, p. 189.

<sup>32</sup> McGaha, 1997, p. 34, explica cómo «Al comienzo del segundo acto de la comedia de Mira [de Amescua: *El más feliz cautiverio*], Jacob sueña o alucina que ve a su hijo José y habla con él; el Josef de Calderón tiene una visión de su padre. Jacob y Josef en las dos obras se quejan de que su interlocutor no pueda ni escucharles ni contestarles [...]».

<sup>33</sup> Véase Frutos, 1981, pp. 273-74.

<sup>34</sup> Disiento aquí de McGaha quien pone, en su edición del texto, un punto y coma, lo que rompe el movimiento lógico de la frase.

<sup>35</sup> Véase Vigouroux, 1996, col. 1505, para la equivalencia entre sueño y visión profética.



retroactiva: Calderón teatraliza con la visión de José un episodio que se produjo algunos años antes del encarcelamiento del hebreo según la cronología bíblica.

Por otra parte, como en el caso del sueño del Copero y del Panadero, el contenido de la visión constituye un nuevo espacio dramático —de parámetros espacio-temporales bien definidos esta vez: Canaán, justo después de la expedición culpable de los hermanos de José—, que se materializa otra vez en un espacio escénico diferente («*Ábrese el carro, y haciendo en el aire tablado y vestuario, sale JACOB, viejo venerable, con BENJAMÍN, de zagal* » v. 749), yuxtaponiendo para los espectadores dos espacios y tiempos dramáticos que resultan simultáneos: el de José en la cárcel de Egipto, y el de su familia algunos años antes en Canaán<sup>36</sup>. La coetaneidad de estas representaciones corresponde a la técnica definida por Ignacio Arellano mediante el término de “visualización conceptual”<sup>37</sup>, y fue utilizada por Calderón en otros autos para escenificar sueños<sup>38</sup>. Aquí, a diferencia del sueño de los prisioneros, la visión no lleva al escenario una representación cifrada dada por personajes impersonales, como la que daban las Sombras<sup>39</sup>, sino que los propios protagonistas del episodio actúan ante los ojos de José. Tiene lugar esta representación en el espacio escénico elevado de otro carro, claramente definido desde el punto de vista dramático, y que desaparece al final de la visión («*Vánse [los hermanos y padres de José], y ciérrase el carro*» v. 862).

Si la visión bien puede definirse como una variante del sueño por los parámetros que la caracterizan como espacio de comunicación sobrenatural, queda sin embargo por determinar su función dramática en el desarrollo del primer movimiento, y más globalmente en la coherencia general del auto. En primer lugar, sirve para suplir la pequeña infidelidad de Calderón con relación al texto bíblico, que ya señalé antes. Nada más finalizarse la visión llega el Copero a la cárcel: («*¿No dirás que mis venturas / me*

---

<sup>36</sup> Véase otra vez lo que dice Calderón a este propósito en su Memoria de apariencias: «El primer carro a de ser una montaña de color de cielo quajada toda de rosas y estrellas, cuyo segundo cuerpo a de estar en bastidores que a su tiempo se an de embeber en el primero y salir del en elebacion tres personas, las cuales en esltando en lo alto se an de dividir quedando fija la de en medio y apartandose las de los lados, de modo que desplegandose el lienço a manera de abanico quede formado un yrís, y dando buelta desapareçerse todo, dejando el carro como antes estaba», en Shergolod y Varey, 1961, pp. 211-212. McGaha imagina del modo siguiente la escenificación de la visión de José: «En la visión de Josef, las cortinas del carro 2 se abren para descubrir a Jacob, Benjamín, y sus hermanos en un tablado elevado “en el aire” (es decir, por encima del paisaje rural), mientras Josef se quedará en la parte central del tablad.», (1997, p. 59).

<sup>37</sup> Véase, a propósito de la visualización conceptual, Arellano, 2001, p. 187: «Parker [1983, p. 72] subrayaba a propósito de *No hay instante sin milagro*, una utilización peculiar, propia de los últimos autos de Calderón, de la técnica de visualización conceptual, consistente en sacar a la escena a la persona (es decir, persona dramática o personaje) cuya mente concibe una determinada experiencia conceptual, haciendo simultáneo el proceso del pensamiento y su proyección en el espacio dramático [...]».

<sup>38</sup> Véase Gilbert, 2002, pp. 162-168 y 181-184 a propósito de la representación del sueño de Baltasar.

<sup>39</sup> Ya evidenció McGaha cómo esta etapa del sueño de los egipcios tenía su reflejo en «la última escena, [donde] reaparecen las dos sombras con una canción que recuerda la que habían cantado cerca del principio de la obra, pero aclarando el simbolismo eucarístico del pan y el vino.», McGaha, 1997, p. 54.

olvidan de ti ? [...] / Este el anillo del Rey / es, que tu libertad jura, / y el Rey es quien por tí envía » vv. 868-877). El Copero cumple pues con su promesa mucho antes de los dos años mentados por el texto bíblico, lo que, a un nivel temporal, compensa de cierto modo la vuelta atrás provocada por la visión —aunque no se sepa cuántos años separaron la venta de José de su encarcelamiento. En segundo lugar, desde el punto de vista de los mecanismos dramáticos, el episodio de la visión, por un lado, posterga el momento de la mejora efectiva de la suerte de José, anunciada por la despedida del Copero que creaba así cierta tensión dramática, mientras que, por otro lado, escenifica ya una inversión de su mala fortuna al proporcionarle una respuesta tranquilizante a la pregunta dolorosa de la muerte eventual de su padre. En tercer lugar, debido a sus características sobrenaturales muy cercanas a las del sueño, la visión asume como el sueño una función estructurante en el desarrollo dramático: resulta a la vez analéptica y proléptica, en la medida en que, gracias a la vuelta atrás que constituye el episodio de los hermanos culpables con Jacob, prepara la llegada de los mismos a la corte de Faraón en el segundo momento de la secuencia B2 del auto, y la interpretación retrasada del sueño inicial de José sobre la sumisión de sus hermanos. En este momento preciso de la visión se juntan por primera vez en el desarrollo dramático el relato político de la ascensión de José, y la saga familiar del hebreo y sus hermanos.

Recapitulando el desarrollo dramático de la primera macrosecuencia A, hemos comprobado cómo la acción se centraba en la función de intérprete de sueños de José, y en la mejora que ésta le vale. El proceso sueño/relación-interpretación del sueño/premio en el que estriba esta acción se extiende sobre las tres secuencias que conforman la macrosecuencia A, pero las diferentes etapas que tocan al propio proceso onírico se concentran en la secuencia A1 (presencia activa de Sueño, llegada del sueño como acto de dormir, acto de soñar, escenificación estilizada del sueño). Estas diferentes etapas funcionan como las diferentes piezas que alimentan el mecanismo onírico, e informan el esquema estructurante del sueño/relación-interpretación del sueño/premio. La secuencia A2 se dedica a la fase narrativa e interpretativa del sueño, mientras que la secuencia A3 posterga el momento de la liberación-premio de José. Dentro de esta última secuencia interviene una visión cuyos criterios funcionales se asemejan a los del sueño, y que, por un lado, sirve de pre-recompensa en tanto que confirmación de la vida de Jacob, y por otro lado sienta las bases dramáticas que permiten enlazar la segunda macrosecuencia con la primera.

### **La macrosecuencia B: sueños y elevación dramática y alegórica**

Después del escenario vacío que, como ya he señalado, junto con el cambio métrico, confirma el cambio de espacio dramático y el paso a un nuevo movimiento dramático, se inicia la segunda macrosecuencia (B) del auto. Completa el relato de la ascensión del soñador mediante un esquema un poco más complejo que el primero: como aparece en el cuadro, se articula como la primera macrosecuencia A en tres (meso)secuencias (B1, B2 y B3). La primera (B1) que da lugar a la interpretación por José de los sueños de Faraón, se organiza en tres microsecuencias (B1a, B1b y B1c) que respetivamente adoptan las formas métricas romance e-a con estribillo (B1a), silva de pareados (B1b) y soneto (B1c). La segunda secuencia (B2), constituida toda por un romance a-o con quintillas englobadas en parte cantadas, se construye en un primer momento alrededor de la elevación social del intérprete—segunda mejora de su suerte—, y en un segundo momento, gira en torno a una prolepsis de siete años y a la intervención efectiva de los hermanos en el drama. Esta intervención de los hermanos suscita la interpretación retrasada y la realización del sueño inicial de José. La prolepsis y el protagonismo efectivo de nuevos personajes plantea la pregunta de la adecuación aquí entre una forma métrica continua con una acción fragmentada tanto al nivel dramático como geográfico, pregunta que traduzco en el cuadro por la línea discontinua que aparece en las columnas denominadas «acción por secuencias», «Tiempo Espacio» y «Trayectorias dramáticas». A continuación empieza la última secuencia (B3), que se subdivide en dos microsecuencias correspondientes respetivamente a unas décimas (B3a) y un romance e-o (B3b). Dicha secuencia se inicia con una tercera mejora del destino del hebreo —afectiva ésta, ya que el rey le concede la mano de Asenet— en B3a, y prolonga en B3b el episodio con los hermanos hasta una anagnórisis feliz y la reinterpretación alegórica del auto en su conjunto a la luz de todos los sueños hasta aquí evocados y del de Jacob, que no por casualidad se añade.

En la segunda macrosecuencia (B), el papel conferido a los sueños resulta bastante diferente de lo que he analizado para la primera macrosecuencia (A): por un lado, se multiplican las ocurrencias de sueños (los dos sueños de Faraón en B1, la interpretación retrasada del sueño de José en B2, la referencia al sueño de Jacob y reinterpretación de los cuatro sueños en B3); por otro lado, el esquema relato del sueño/intepretación/premio del intérprete, muy detallado en la primera macrosecuencia (A), se reduce aquí en B1c y B2 a su forma más elemental. Por su parte, la fase

puramente onírica, cuyas etapas se detallaban a la largo de las secuencia A1 y A2, se evacúa aquí por completo.

Acerca del episodio bíblico de los sueños de Faraón, Husser señala cómo estos sueños, con los del Copero y del Panadero:

ofrecen la estructura sintáctica más rigurosa y sirven [...] de referencia para esta forma literaria [de los sueños simbólicos]. [...] La exposición del mismo sueño resulta muy codificada y se articula en cuadros sucesivos [...]. La forma sintáctica de la interpretación reanuda pues, pero de manera más sencilla, con el estilo y los procedimientos de la exposición del sueño<sup>40</sup>.

Dicha sintaxis bíblica es obvia en la organización de la macrosecuencia B1, que declina con una eficacia depurada las etapas básicas del relato de sueño bíblico (relato del sueño/interpretación del sueño), subrayando con un cambio métrico cada nueva fase del desarrollo dramático o microsecuencia. Sin que se evoquen, ni en el texto bíblico ni en el auto, las etapas preliminares de la llegada del sueño y de su representación al soñador, la secuencia se abre en la corte de un Faraón muy perturbado por no entender el sueño que acaba de tener: («la pena que padezco / es tal que, porque más su dolor sienta, / lo mismo que la alivia, la acrecienta; / y hasta saber qué es lo que quiso el cielo / en mis sueños decir, no habrá consuelo / para mí [...]» vv. 923-928). La llegada de José, introducido por el Copero (B1b), desencadena la primera fase efectiva del proceso (B1c), digo el relato del sueño por el propio Faraón. Dicho relato rompe con las silvas de pareados que rigen la microsecuencia B1b para adoptar la forma de un soneto. Le responde inmediatamente otro soneto del hebreo, lo que incita a considerar el conjunto relación del sueño/interpretación del sueño como una sola micro-unidad dramática (B1c), centrada más bien en el papel del intérprete:

REY. Yo soñé que de un río a la ribera  
siete vacas bellísimas salían,  
y cuando de sus márgenes pacían  
las esmeraldas de la primavera,  
vi que otras siete de la undosa esfera,  
tan flacas que esqueletos parecían,  
saliendo contra ellas, consumían  
la lozanía de su edad primera.  
Después vi siete fértiles espigas,  
lágrima cada grano del rocío,  
y otras siete, que en áridas fatigas  
sin granarlas abril, taló el estío,  
y lidiando unas y otras enemigas,  
venció lo seco con llevarlo el río.  
JOSÉ. Que el río jeroglífico haya sido  
del tiempo, gran señor, prueba es bastante,

---

<sup>40</sup> Husser, 1996, cols. 1495-1496.

que siempre corre y siempre va adelante,  
sin que nunca haya atrás retrocedido.  
Luego es el tiempo de quien ha nacido  
en espigas y vacas lo abundante,  
y es el tiempo también el que, inconstante,  
todo lo deja a nada reducido.  
Siete fértiles años imagina  
en espigas y vacas, cuyo halago  
en otros siete estériles termina;  
y pues te avisa el golpe en el amago,  
la abundancia prevén contra la ruina  
y la felicidad contra el estrago.  
(vv. 966-993)

El paso al romance asonantado en a-o marca el principio de la última etapa del proceso, o sea la mejora de la suerte de José en B2 gracias a su elevación por Faraón agradecido.

La transcripción de los sueños de Faraón resulta globalmente muy fiel al texto bíblico<sup>41</sup>, pero, en el marco de aquella fidelidad estructural, Calderón decide privilegiar determinadas características del texto original. Así, no pone de realce el hecho de que se trata de dos sueños distintos («después vi...» v. 974), cuando la propia reduplicación del sueño atestigua su valor oracular en la Biblia («el sueño de Faraón es uno mismo; Dios ha mostrado a Faraón lo que va a hacer. / [...] Y el suceder el sueño a Faraón dos veces, significa que la cosa es firme de parte de Dios, y que Dios se apresura a hacerla», Gén. XLI, 25 y 32). De la misma manera, en la interpretación de José, el dramaturgo se contenta con sugerir discretamente el carácter profético de los sueños («y pues te avisa el golpe en el amago, / la abundancia prevén contra la ruina / y la felicidad contra el estrago», vv. 991-993), y aplaza la definición del mensaje como divino hasta la réplica entusiasta de Faraón: «Dame los brazos, que nadie / de cuantos en esto hablaron / quietaron mi corazón / sino tú. Dame los brazos, / digo otra vez.<sup>42</sup> Y pues habla, / según el sumo descanso / que en mí introducen tus voces, / en ti tu Dios [...]» (vv. 994-1001). Al contrario, insiste sobremanera en la alegría de Faraón —también presente en el texto

---

<sup>41</sup> Véase Génesis XLI, 15-25: «Y dijo Faraón a José: Yo he tenido un sueño, y no hay quien lo interprete; mas he oído decir de tí, que oyes sueños para interpretarlos. / Respondió José a Faraón, diciendo: No está en mí; Dios será el que dé respuesta propicia a Faraón. / Entonces Faraón dijo a José: En mi sueño me parecía que estaba a la orilla del río; / y que del río subían siete vacas de gruesas carnes y hermosa apariencia, que pacían en el prado. / Y que otras siete vacas subían después de ellas, flacas y de muy feo aspecto; tan extenuadas, que no he visto otras semejantes en fealdad en toda la tierra de Egipto. / Y las vacas flacas y feas devoraban a las siete primeras vacas gordas; / y éstas entraban en sus entrañas, mas no se conocía que hubiesen entrado, porque la apariencia de las flacas era aún mala, como al principio. Y yo desperté. / Vi también soñando, que siete espigas crecían en una misma caña, llenas y hermosas. / Y que otras siete espigas menudas, marchitas, abatidas del viento solano, crecían después de ellas; / y las espigas menudas devoraban a las siete espigas hermosas; y lo he dicho a los magos, mas no hay quien me lo interprete. / Entonces respondió José a Faraón: el sueño de Faraón es uno mismo; Dios ha mostrado a Faraón lo que va a hacer.»

<sup>42</sup> Disiento otra vez aquí de la puntuación de McGaha, que separa por una coma lo que yo considero como dos frases distintas que corresponden a dos requisitos distintos de Faraón: que José se deje abrazar, y que luego interprete el sueño.

bíblico—<sup>43</sup> poniendo el acento en los méritos interpretativos excepcionales de José («nadie [...] / sino tú») y en la gratitud del soberano («Dame los brazos» vv. 994 y 997), lo que, desde un punto de vista dramático, prepara la munificencia del premio que le otorga a continuación, y señala el apogeo de la elevación de José:

REY. [...]; has de ser,  
ya que preveniste el daño,  
el que el remedio prevenga;  
para cuyo efecto mando  
que a tu obediencia estén todos,  
desde el más noble vasallo  
al más humilde, porque  
no esté el puesto desairado  
sin autoridad, que el lustre  
hace respetuoso al cargo:  
comprometiéndome en ti,  
virrey de Egipto te hago;  
de mi púrpura te viste,  
toma mi anillo, y en tanto  
que, con mi collar al cuello,  
en el más triunfante carro  
salgas en público, donde  
cuantos te encuentren al paso  
doblen la rodilla, ven  
ahora a mi diestro lado,  
y venid delante todos,  
dándole común aplauso.  
(vv. 1004-1025)

Estas decisiones del dramaturgo de enfatizar algún aspecto del texto original en detrimento de otro<sup>44</sup> revelan una judiciosa elección de los elementos que mejor sirven una perspectiva dramática que consistía hasta ahora en la valoración de la trayectoria política del hebreo<sup>45</sup>. Esta trayectoria ascensional conllevaba sin embargo, sugeridas desde el principio por Castidad<sup>46</sup>, unas semejanzas con la de Jesucristo que empiezan a manifestarse de modo cada vez más claro. En efecto, a partir de la secuencia B2, donde

---

<sup>43</sup> Véase Génesis XLI, 37-43: «El asunto pareció bien a Faraón y a sus siervos, / y dijo Faraón a sus siervos: ¿Acaso hallaremos a otro hombre como éste, en quién esté el espíritu de Dios? / Y dijo Faraón a José: Pues que Dios te ha hecho saber todo esto, no hay entendido ni sabio como tú. / Tú estarás sobre mi casa, y por tu palabra se gobernará todo mi pueblo; solamente en el trono seré mayor que tú. / Dijo además Faraón a José: He aquí yo te he puesto sobre toda la tierra de Egipto. / Entonces Faraón quitó su anillo de su mano, y lo puso en la mano de José, y lo hizo vestir de ropas de lino finísimo, y puso un collar de oro en su cuello; / y lo hizo subir en su segundo carro, y pregonaron delante de él: ¡Doblad la rodilla!; y le puso sobre toda la tierra de Egipto.»

<sup>44</sup> Calderón introdujo por otra parte comentarios que no figuran en el texto original como, en el primer cuarteto, las consideraciones tópicas, heredadas de Heráclito, sobre el río como metáfora del fluir del tiempo («Que el río jeroglífico haya sido / del tiempo, gran señor, prueba es bastante, / que siempre corre y siempre va adelante, / sin que nunca haya atrás retrocedido.», vv. 980-983).

<sup>45</sup> Husser 1996, col. 1496, explica cómo el relato de la ascensión política de José a las dignidades más altas del estado «se asemeja a un tipo de cuento popular que relata cómo un joven esclavo dotado de todas las cualidades de discreción y sabiduría, primero castigado de modo injusto, llega después a la cumbre del poder. Uno de los rasgos propios del cuento es precisamente esta prueba que constituye el enigma que resolver propuesto por el rey, y la exaltación del joven de humilde condición como premio de la solución que supo encontrar».

<sup>46</sup> Véanse los versos 341-352: «CAST. mírale siempre a dos luces, / y verás que todo esto / va encaminado a que anda / aquí oculto y descubierto / algún misterio, que venga / a ser en los venideros/ siglos, venciendo las sombras, / misterio de los misterios, / milagro de los milagros, / portento de los portentos, / y en fin, luz, verdad, y vida / del más alto sacramento».

el soberano exalta al intérprete hebreo con palabras de doble alcance, que suscitan un eco cristiano evidente, se reorienta la ascensión política de José en un sentido claramente espiritual:

«REY. Oíd, escuchad, que extraño  
ese nombre a nuestro idioma,  
y pues traducirse es claro  
en la siríaca lengua  
Josef, salvador, en altos  
ecos: «¡Viva el salvador!»  
decid, pues viene a salvarnos  
el amenazado riesgo  
a que fuimos condenados.  
(vv. 1027-1035)

y el canto que sigue confirma el cariz mesiánico de José al celebrarlo con versos del Salmo 117<sup>47</sup>, así como las quintillas mediante las que el soberano y sus músicos alaban al “salvador de Egipto”.

#### La secuencia B2: una bisagra dramática

La inflexión de la perspectiva dramática inicial se afirma con la continuación de la secuencia B2, que funciona como una verdadera bisagra a varios niveles. En este momento es donde sitúa McGaha el inicio de la segunda parte<sup>48</sup>. Verdad es que Calderón pone en boca de Castidad un vocabulario de técnica dramática que lo sugiere («como si acabara un acto / y empezara otro», vv. 1149-1150); verdad es también que queda vacío el escenario algunos instantes al final del primer momento de B2, antes de la salida de un nuevo personaje, como lo especifica la acotación: *Éntranse todos, llevándose al REY en medio JOSEF y ASENET, y todos echan los mantos en el suelo al pasar; y sale por otra parte el SUEÑO*, (v. 1075). Pero no se puede inferir de ello que se produce un cambio espacio-temporal significativo de un cambio dramático. De hecho, y según lo indica la persistente alternancia métrica entre romance a-o y quintillas englobadas a lo largo de la secuencia, parece que Calderón ha concebido el episodio de la elevación de José a gobernador y el de la llegada al palacio, siete años después, de sus hermanos, como una sola entidad dramática. Por otra parte, a pesar del escenario vacío, las primeras palabras de Sueño al salir a escena («¿Bendito sea el que viene / en el

---

<sup>47</sup> Véase la nota a los versos 1062-1063, pp. 129-130: «Con este verso del Sal 117, 26, establece Calderón un paralelo con la entrada triunfal de Jesucristo en Jerusalén el Domingo de Ramos, cuando la multitud le aclamó con las mismas palabras (Mt 21, 9)».

<sup>48</sup> Véase McGaha 1997, p. 45, ya citado: «Con esta queja, que ocurre casi precisamente en el centro del auto, comienza la segunda parte, en que la Castidad va a revelar el resto de la historia, teniendo mucho cuidado en señalar

nombre del Señor?» vv. 1076-1077) reanudan con el estribillo cantado que caracterizaba las quintillas en honor de José, en los versos 1074-1075. Eso atestigua que no ha cambiado el espacio, sino que son los diferentes personajes los que abandonan o alcanzan con simultaneidad un espacio constante —el del palacio—, donde se siguen oyendo los cantos de los músicos. Esta continuidad espacial y temporal recalca la continuidad métrica, y aboga en favor de una continuidad dramática, a pesar de la prolepsis de siete años que interviene algunos versos después. La línea discontinua del cuadro, ausente de la columna «versificación», quiere sugerir la función de bisagra de la secuencia B2 en su conjunto, respetando la continuidad métrica y la supuesta continuidad dramática, que queda por demostrar, mientras que materializa la ruptura escenográfica y la consecutiva salida de nuevos personajes.

La secuencia B2 funciona como una bisagra en un primer nivel: el nivel argumental. Como ocurre con el texto bíblico, la secuencia B2 subraya la imbricación funcional de los sueños al resituar a posteriori los sueños de los oficiales de Faraón y los del propio monarca como pruebas-etapas dentro de una trayectoria más íntima de valoración del personaje de José frente a sus hermanos. Así, este segundo momento de la secuencia B2, con la prolepsis de siete años que promueve, y la integración en el desarrollo dramático de los hermanos de José, permite la reunión efectiva en el auto de las dos intrigas, —política y familiar—, que caracterizan la epopeya del soñador, lo que potencia una reorientación del desarrollo dramático. Eso amplía el alcance simbólico de los sueños al favorecer una lectura alegórica retroactiva, cuya pertinencia se subraya dramáticamente gracias al protagonismo efectivo de las alegorías de Sueño y Castidad. He aquí la intervención de Castidad:

CAST. Que los dos parezcamos  
lo que somos; esto es,  
como personas tratarnos  
alegóricas, y no  
reales, pues con eso es llano  
que no habiendo en los dos tiempo  
ni lugar, daremos paso  
a que la interpolación  
(como si acabara un acto  
y empezara otro) nos supla  
la síncopa de los años,  
dando por vividos siete  
fértils, con que empezando  
los estériles, verás [...]  
(vv. 1141-1154)



En un segundo nivel —el nivel dramático—, la convocación por Sueño de su pareja alegórica Castidad y, después de un intercambio de unos cuarenta versos, la decisión que toma ella de adelantar la acción de siete años, sin que se produzca ninguna interrupción en el uso del romance iniciado por Faraón, continuado por Sueño y con el que reanudan los hermanos de José cuando entran en el escenario, en el nuevo espacio dramático de Canaán, demuestra cómo hay que incluir esta prolepsis en el seno del desarrollo dramático global de la secuencia B2. De hecho, debe ser considerada como una «interpolación» o «síncopa» en el sentido etimológico musical<sup>49</sup>, que produce una aceleración del ritmo en medio de la acción, y permite que converjan con más eficacia dramática<sup>50</sup> las dos intrigas de la historia de José<sup>51</sup>.

Desde un punto de vista dramático, la proyección temporal corre pareja con la apertura de nuevo espacio dramático, cuyo alcance simbólico se apreciará luego (CAST.: «Pues ven conmigo a lo alto / del Monte de la Visión», vv. 1161-1162)<sup>52</sup>. Sueño y Castidad se encuentran luego en el monte Moria a proximidad de Jerusalén, nuevo espacio ofrecido a la vista del público, que se promueve gracias al uso de nuevo espacio escénico, como lo sugiere McGaha: «Luego se abrirá la cortina del carro 1 para descubrir el “Monte de la Visión”, al que suben la Castidad y el Sueño para ver la llegada de los hermanos de Josef (quienes saldrán de la puerta del carro 2) a Egipto».<sup>53</sup>

---

Eucaristía.»

<sup>49</sup> Véase en el *Diccionario de Autoridades*: «*syncopa*: término de Gram. Figura, por la qual alguna letra, o syllaba se quita de en medio de la dición. / En la Música es una suspensión de voz en medio del compás, que sucede, quando en medio de una figura se canta otra, y anda suspensa desde la mitad de la figura, que hierre en compás, o en medio pás». No me parece pues pertinente la definición que propone McGaha, p. 133.

<sup>50</sup> Así que no me parece válida la opinión de McGaha acerca de la inverosimilitud comentada por el propio Calderón a propósito de los versos 1147-1151 según la que «[los comentarios de los dos personajes alegóricos, que funcionan en la obra como el coro de la tragedia antigua, se mantienen relativamente breves y nunca llegan a preponderar sobre la trama, que se desarrolla con asombrosa rapidez.] Esta rapidez llega a veces a ser tan inverosímil que el mismo Calderón la comenta, anticipándose así a los críticos» (McGaha, 1997, p. 45). Tampoco me parece oportuna la nota a los versos 1668-1672, p. 160, donde los califica como «otra referencia a la inverosímil rapidez con que han vuelto los hermanos de Josef de Canán a Egipto (ver vv. 1439-1444)», nota que no toma ninguna cuenta de la función de dichas aceleraciones del desarrollo dramático.

<sup>51</sup> Supongo que es lo que entiende McGaha 1997, p. 45, por «el resto de la historia».

<sup>52</sup> Hacen falta aquí en la edición de McGaha unas mayúsculas a «monte de la visión» (que es otro nombre del monte Moria), y una nota para explicar la noción de herencia de los versos siguientes: «patrimonio hereditario / de Josef, pues si en él fue / Isaac, su abuelo, retrato / de quien también él lo ha sido, / justo es que convenga en ambos/ el mirar desde su cumbre / cómo se pueblan... » vv. 1163-1169). Véase Reyre, 1998, pp. 300-301: «*Arias Montano*: Moria. [...] ‘amargura o mirra del Señor o bien mejor doctrina o temor de Dios de IARE [...] o del siríaco y del hebreo dominación del Señor, que se llama también Tierra de la Visión en Gn 22, 2. Los más doctos dicen que al lado del monte Sión se halla el monte Moria en la tribu de Benjamín y que ahí Salomón edificó el Templo. Este monte es complejo pero ahí fue donde Abraham estuvo para sacrificar a su hijo Isaac. No faltan quienes digan que este monte es una parte del monte Sión. Tienen más razón quienes afirman que el monte Moria es el monte Sion, ese mismo del que hablan Joel 3, 2 y el salmo 2, 6. Moria es una designación antigua mientras el monte Sion es reciente’».

*Diccionario de la Biblia*: Monte de Jerusalén adonde subió Abraham para sacrificar a Isaac y donde más tarde fue edificado el Templo (2 Cro 3)

[Variantes en] Calderón: Monte de la Visión, PS, SH, RC. «...Que el calvario haya sido / Monte de la Visión»; PS, 805».

<sup>53</sup> McGaha, 1997, p. 60. Se fundamenta en la Memoria de apariencias ya citada en la que se puede leer: «El primer carro a de ser una montaña de color de cielo quajada toda de rosas y estrellas, cuyo segundo querro a de estar en

Pero las características de este nuevo espacio escénico y dramático se revelan aún más complejas, y confirman perfectamente la función de bisagra dramática de la secuencia B2. En efecto, lo que ven desde este ‘Monte de la Visión’: (CAST. «Ya / me parece que mirando / estoy, que en su busca llegan / diciendo» «*Vanse los dos, y salen RUBÉN, ISACAR, ZABULÓN, GAD, ASER, NEFTALÍ, MANASÉS, SIMEÓN, y LEVÍ, de pastores*» vv. 1180-1183) es precisamente lo que se desarrolla en los alrededores del palacio de Faraón, espacio dramático cuya invisibilidad para el público ha sido inducida por la salida triunfal del escenario del Rey, de Asenet y de José<sup>54</sup> en el verso 1075, y al que alude Sueño antes de la traslación al Monte de la Visión («*Dentro ¡El gran salvador de Egipto / viva! SUEN. Mira en triunfal carro / cómo salvador le aclama / el pueblo*» (vv. 1116-1119). El escenario queda vacío después de las palabras de Suenõ, pero, como en el verso 1075, se sugiere una continuidad espacial y temporal, y son los personajes los que cambian. Los comentarios de los hermanos de José al acercarse a dicho lugar siete años después lo confirman como un eco:

RUB. Pues ya miramos  
desde aquí las altas torres  
del sumptuoso palacio  
del gobernador de Egipto

.....  
NEF. Como me parece,  
según el séquito y fausto  
que le acompaña, que es él  
el que sale.

MAN. No es engaño,  
pues lo asegura el que todos  
a él se arrodillan.  
(vv. 1183-1186)

En cierto modo, el hecho de reanudar con la misma escena del triunfo de José después del anuncio de la prolepsis de siete años permite salvar con mucha naturalidad el obstáculo que representa esta «síncopa», estableciendo una continuidad entre dos momentos y dos perspectivas distintos.

Ignacio Arellano comenta con brillo este uso de los espacios ampliados en la traslación al Monte de la Visión:

la Castidad llevará al Sueño a lo alto del monte de la Visión y desde allí alcanzarán a ver prodigiosamente las altas torres del suntuoso palacio del gobernador de Egipto (José), que describen y comentan verbalmente al hilo de la

---

bastidores que a su tiempo se an de embeber en el primero y salir del en elebçion tres personas, las cuales estando en lo alto se an de dividir quedando fija la de en medio y apartandose las de los lados, de modo que desplegandose el lienço a manera de abanico quede formado un yris, y dando buelta desaparecerse todo, dejando el carro como antes estaba», citado en las páginas 56-57.

<sup>54</sup> Véase Vitse, 1998, nota 5, y su teoría de los espacios-personajes en Vitse, 1985.

misma representación que en él se desarrolla y que ellos observan. Es un caso de larga vista [...] a través de estos personajes, que ejercen de verdaderos reproductores de imagen y acercadores de un espacio que en lo historial se encuentra lejano, pero que en los mecanismos alegóricos goza de una flexibilidad sin límites.<sup>55</sup>

Dicha flexibilidad ya permitía, en la macrosecuencia A, en el marco de la visión de José (A3b), la escenificación de un episodio anterior de algunos años y que se desarrollaba en otro lugar (Canaán); ahora facilita una proyección en el tiempo de siete años y un cambio de perspectiva. Además, el recurrir al «Monte de la Visión» garantiza un funcionamiento simbólico múltiple: más allá del valor sobrenatural intrínseco de la “visión” y de la clarividencia que implica, el nombre del lugar suscita, como acabamos de exponer, una clara analogía con la visión de la secuencia A3b, y por consiguiente, enlaza naturalmente con el motivo dramático de la familia de José. Por otra parte, este recurso escenifica dos puntos de vista diferentes sobre el lugar emblemático de la ascensión de José —el punto de vista de la pareja alegórica, que se trasladó de Egipto a Israel, y el de los hermanos del hebreo, que viajan de Israel a Egipto siete años más tarde— y subraya la conexión, anunciada desde el principio del auto (y del texto bíblico), que se realiza entre la perspectiva política y la perspectiva familiar de la historia del hebreo. Por fin, permite amplificar el impacto profético que va a suponer la realización del sueño inicial de José, en torno al cual se articula toda la secuencia B2, y potenciar la lectura alegórica de sus diferentes sueños dentro de su trayectoria familiar.

Con la aparición de los hermanos de José, la secuencia B2 proporciona pues la interpretación retrasada del doble sueño origen de todas las desdichas de José<sup>56</sup>. Pero, aunque dicha secuencia marque el inicio de la realización de estos sueños, se produce un cambio radical en la relación existente entre el relato del sueño y la interpretación del mismo. Tanto en el episodio del doble sueño de los criados del monarca como en el de los sueños de Faraón, se daba sin solución de continuidad el relato del sueño y su interpretación. Mientras que en el caso del sueño de José, van separados los dos momentos del conjunto relato-interpretación. Ha sido Castidad quien, al principio del primer movimiento del auto, ha resumido los sueños de José:

---

<sup>55</sup> Arellano, 2001, p. 189.

<sup>56</sup> Véase Génesis XXXVII, 5-11: «Y soñó José un sueño, y lo contó a sus hermanos; y ellos llegaron a aborrecerle más todavía. / Y él les dijo: Oíd ahora este sueño que he soñado: / He aquí que atábamos manojos en medio del campo, y he aquí que mi manojos se levantaba y estaba derecho, y que vuestros manojos estaban alrededor y se inclinaban al mío. / Le respondieron sus hermanos: ¿Reinarás tú sobre nosotros, o señorearás sobre nosotros? Y le aborrecieron aún más a causa de sus sueños y sus palabras. / Soñó aún otro sueño, y lo contó a sus hermanos diciendo: He aquí que he soñado otro sueño, y he aquí que el sol y la luna y once estrellas se inclinaban a mí. / Y lo contó a su padre y a sus hermanos; y su padre le reprendió, y le dijo: ¿Qué sueño es este que soñaste? ¿Acaso

CAST. De aquellos sueños se queja  
en que le empeñaste, viendo  
los haces de sus hermanos,  
que sin impulsos del viento,  
de sus doradas espigas  
doblaban los rubios cuellos,  
como obedeciendo al suyo ;  
y añadiendo empeño a empeño,  
le hiciste también soñase  
sol, luna y estrellas puestos  
a sus pies. No sé si arguya  
si fue cuerdo, o no fue cuerdo,  
en revelarlo, porque  
no hay error donde hay misterio;  
y así, baste por ahora  
que por baldón y desprecio  
el soñador le llamaron,  
cuya envidia fue creciendo  
tanto, que desde el cariño  
de hermano se pasó a ceño  
de enemigo, de enemigo  
a empozado; y no contentos,  
desde empozado a vendido,  
y desde vendido a preso.  
(vv. 215-238)

Y, exactamente como ocurre en el texto bíblico de base, la interpretación de estos antiguos sueños sólo se da muy tardíamente: es precisamente lo que provoca la reinterpretación a posteriori del simbolismo de los sueños de los funcionarios egipcios de Faraón («¡Oh presagio / inescrutable, que el trigo / aquí y allá, todo es pasmo» vv. 1233-1235) y de las peripecias de José:

JOSÉ. Ellos son, con que ya el cielo  
el primer sueño ha explicado  
de que habían de adorar  
sus haces al mío. ¡Oh presagio  
inescrutable, que el trigo  
aquí y allá, todo es pasmo!  
(vv. 1230-1235)

La realización del sueño y su interpretación resultan en este casto simultáneos, como consta en el texto bíblico<sup>57</sup>, mientras que el premio de su interpretación, no mentado explícitamente en el Génesis, se difiere durante algunos versos todavía. Aunque añade elementos ajenos, parece que Calderón supo sacar el mejor provecho dramático de la estructuración del relato bíblico en torno a los sueños para vertebrar su auto. Husser

---

vendremos yo y tu madre y tus hermanos a prosternarnos en tierra ante ti ? / Y sus hermanos le tenían envidia, mas su padre meditaba en eso».

<sup>57</sup> Véase Génesis XLII, 8-9: «José, pues, conoció a sus hermanos; pero ellos no le conocieron / Entonces se acordó José de los sueños que había tenido acerca de ellos...».

analiza con mucha fineza la doble función de estos sueños dentro del relato bíblico original:

Si los sueños de los egipcios en Gn XL-XLI sirven para ilustrar una concepción teológica sobre el origen divino de algunas revelaciones oníricas, al asociar los sueños con su interpretación inspirada, su función narrativa en el relato de la ascensión de José resulta bastante diferente de la de los sueños de José en Gn XXXVII. Todos los comentaristas han apuntado [...] los dos motivos folklóricos que confieren a la historia su movimiento general: el más joven de los hermanos, ingenuo pero astuto, que acaba por sobrepasar a sus hermanos mayores; la profecía inicial que indica desde el principio, de modo más o menos claro, cuál será el desenlace de la historia. En los dos sueños de José, es la trayectoria general de la narración la que está expuesta: contribuyen a la hostilidad de los hermanos contra el más joven, pero sobre todo anuncian el desenlace de la crisis y asumen así un papel funcional esencial en el relato. [...]

Aunque estos sueños se suelen clasificar entre los sueños simbólicos, el hecho de que no sean seguidos por ningún relato de interpretación los distingue de otros sueños de índole semejante. En realidad, si los comparamos con los sueños de Gn XL-XLI, la diferencia es más sutil, pero también más radical. El texto, en efecto, bien nos proporciona la traducción clara de las imágenes oníricas, a través de la reacción de los hermanos para el primero (XXXVII, 8) y la de Jacob para el segundo (XXXVII, 10). Sin embargo, la naturalidad con la que el relato trae esta interpretación, que no se pregonaba como tal, deja entender que el sentido de los sueños era obvio para aquellos a quienes José les estaba contando. ¿Lo era igualmente para él? Podemos suponer que no, ya que la candidez con la que los relata a su entorno deja pensar que no entendía su alcance. [...]

La ausencia de fase interpretativa en la economía del relato de sueño bien parece que tiene aquí una función narrativa precisa: la de subrayar la candidez del hermano menor frente a su entorno que, a la vez que se escandaliza, bien entiende lo que estos sueños anuncian. Del mismo modo y al contrario, el acento puesto en la fase interpretativa en los relatos de Gn XL-XLI tiene una función muy precisa también: evidenciar un carisma particular, y hacer de la interpretación de los sueños un acto profético inspirado por Dios, en detrimento de la técnica de los adivinos. La presencia o ausencia de interpretación no es pues sólo una cuestión de forma literaria más o menos completa, sino que releva también, en los casos estudiados aquí, del significado y de la función de los relatos. Si se quiere profundizar la comparación, se notará que, al contrario de los relatos de Gn XL-XLI, en los que se subraya el origen divino a la vez del sueño y de la interpretación, ninguna alusión se hace en Gn XXXVII a una intervención divina cualquiera en los sueños de José. [...] Nada nos dice de dónde vienen estos sueños de José, y el narrador no parece preocuparse por ello. [...]

Entre los sueños de origen natural, que se asimilan con la mentira y la ilusión, y los grandes sueños mandados por Dios, hay otros, para los que la tradición nunca se preocupó por definir su origen, y que se revelan «verdaderos» en su facultad de anunciar el porvenir. Estamos aquí en el ambiente propio del cuento y de la leyenda, donde la frontera entre lo humano y lo divino no necesita ser definida con precisión. A la vez que cumplen con la función de «profecía inicial», estos sueños quedan muy próximos a la experiencia común de los sueños, y se hablará más fácilmente a propósito suyo de sueños premonitorios que de sueños alegóricos.

Sin embargo, más allá de su función narrativa, esta profecía de una dominación de José sobre sus hermanos lleva a la dimensión política del conjunto de la historia.<sup>58</sup>

En cuanto al provecho que el hebreo saca de la interpretación de su propio sueño, se distribuye en varias etapas, conformes en su ordenación con la fuente bíblica<sup>59</sup>. Como ocurría en la microsecuencia A3b, cuando empezaba a invertirse la mala suerte de José con las noticias que el hebreo en su visión alcanzaba de su padre Jacob, el final de la secuencia B2 obtiene de cierto modo una primera recompensa para la interpretación y realización tardía de sus propios sueños con la confirmación de que Jacob sigue vivo (vv. 1331-1332). Esta mejora, de índole afectiva, se prolongará con la pesquisa que emprende acerca de su hermano menor Benjamín (*Aparte* «Esto hago, / no viniendo Benjamín, / por el temor que me ha dado / que, por hijo de Raquel / de él no hayan hecho otro tanto / como de mí» vv. 1360-1365), y alcanzará su plena realización

---

<sup>58</sup> Husser, 1996, col. 1500.

<sup>59</sup> Véase Génesis XLII-XLVI.

en la última secuencia B3b con la vuelta de los hermanos con Benjamín (v. 1681 *sq.*) y luego la llegada de Jacob (v. 2039 *sq.*). En otro nivel, al igual que el consuelo moral de la microsecuencia A3b abría el paso a una mejora concreta de su propia suerte con la inmediatez de su liberación, ahora se prolonga la dicha de José con la llegada de Asenet<sup>60</sup>, a quien declara su amor con décimas al principio de la microsecuencia B3a, juntando en una sola protagonista el personaje de la doncella y su virtud emblemática Castidad, vislumbrada sólo en la secuencia A3b:

JOSÉ. Quien viéndoos, divina aurora  
del sol que buscando vais,  
teme que os desvanezcáis,  
como otras veces, ahora;  
y así, os suplico, señora,  
no en esta ocasión paséis  
tan veloz como soléis.  
(vv. 1477-1483)

#### La secuencia B3: convergencia de lo historial y lo eucarístico.

Iniciada con el romance asonantado e-o que imperará hasta el final del auto, la microsecuencia siguiente (B3b) confirma la dicha del soñador a quien el Rey agradecido concede la mano de Asenet:

REY. [A JOSEF] Tú  
acreedor de mis afectos  
también estás, por haberme,  
no solamente mi reino  
restaurado, pero el mundo  
puedo decir, cuando veo  
que a todo el mundo le alcanza  
tu gran providencia, siendo  
en tres idiomas tus nombres  
Josef, Salvador, y Aumento;  
con que viéndome obligado  
a dos deudas, no me atrevo  
a resolver cuál será  
de ambos el más digno premio;  
.....  
Pues ya que uno y otro sabe  
la merced que le prevengo,  
participela uno a otro,  
que yo, a dos deudas atento,  
ni puedo pagar con más  
ni puedo cumplir con menos.  
(vv. 1595-1612 y 1643-1648)

---

<sup>60</sup> Me parece oportuno distinguir aquí el principio de una nueva macrosecuencia (D), aunque el cambio de versificación con la precedente (c) sólo ocurra cuatro versos después del principio de la secuencia, con el discurso de José en décimas. En efecto, la salida al escenario de Asenet sugiere que se empieza a oír su voz antes de que esté visible para el espectador, y que ella misma vea a los que están presentes. Sólo descubre a José al encontrarse con él en el verso 1476 («Mas, ¿quién es quien está al paso?»), así que su discurso funciona como el final de la secuencia anterior, al continuar la forma de romance asonantado a-o hasta aquí empleada.

La última microsecuencia B3b se revela pues, desde un punto de vista dramático, como el momento en el que fusionan los varios niveles inducidos por los diferentes sueños: la historia de la elevación política de José se justifica en el seno de su trayectoria familiar, y la mejora afectiva, tanto familiar como amorosa, que corona la interpretación de los sueños iniciales, favorecerá la lectura alegórica global que se esbozaba desde el principio del auto, y que se asienta en la simbólica peculiar de cada sueño.

Esta perspectiva alegórica se hace explícita en la microsecuencia B3a cuando se menta por primera vez el título de nuestro auto dentro del intercambio amoroso entre José y Asenet. Éste le reprocha la fugacidad de sus precedentes apariciones, aludiendo a la primera intervención de Castidad con apariencia de la doncella en la microsecuencia A3b («JOSÉ. ¡Oye, aguarda, escucha, espera! / Mas ¡ay cielos, qué locura / Jurara que la beldad / de una divina hermosura / se me había puesto delante. / ¡Cuánto una aprehensión perturba / los sentidos! Y aún no cesa / en que aquella parezca y huya...» vv. 733-740), y al momento en que José descubre a Asenet en la microsecuencia B1b (JOSÉ. *Aparte* ¡Cielos! ¿Qué es lo que miro? ¿No es aquella / la divina beldad que vi, sin vella? vv. 938-939). En la microsecuencia B3a, la doncella no entiende los reproches del hebreo, lo que da lugar a las siguientes réplicas:

ASEN. Pues pensad ...  
 JOSÉ. ¿Qué?  
 ASEN. ... que alguna ilusión sería;  
 y pues en sueños estáis  
 tan maestro que os enseñan  
 a explicar lo que otros sueñan,  
 explicaos lo que soñáis.  
 JOSÉ. Aun no me desconfiáis  
 con todo aquese baldón.  
 ASEN. ¿Cómo?  
 JOSÉ. Como la razón  
 publica en mis desempeños  
 que aunque los sueños son sueños,  
*sueños hay que verdad son.*  
 ASEN. ¿Cómo puede ser verdad  
 que yo os hablase, ni viese,  
 ni que favor os hiciese,  
 cuando es tal mi vanidad  
 que si la hermosa deidad  
 de la Castidad hubiera  
 de tomar forma, no fuera  
 posible que otra tomara  
 que la mía, pues no hallara  
 quien más se la pareciera?  
 Ella y yo somos tan una  
 .....  
 JOSÉ. No sólo desengañado  
 (para no ser atrevido)  
 quedo, pero agradecido.  
 ASEN. ¿De qué?  
 JOSÉ. De que mi cuidado  
 se tiene más bien hallado  
 después que sé que ilusión  
 fue, que si en mi religión

por virtud la Castidad  
adoré, la pariedad  
disculpa la adoración.  
(vv. 1515-1556)

Este diálogo, a pesar del intento de disuasión de Asenet («Pues pensad [...] que alguna ilusión sería»), reúne sin embargo explícitamente en la misma protagonista femenina el personaje y la alegoría («Ella y yo somos tan una...»), y José porfía identificándolas una con otra, aunque el decoro quiere que lo disimule («No sólo desengañado / (para no ser atrevido) / quedo, pero agradecido» vv. 1547-1549). La lectura alegórica retroactiva del conjunto de lo representado hasta ahora se impone pues de modo incontestable, añadiendo un segundo nivel —“externo” al desarrollo dramático— al primer nivel —“interno”— de interpretación alegórica del sueño. Las palabras de José que confieren su título al auto no hacen sino facilitar esta transposición a posteriori de la interpretación “a lo eucarístico” de cada sueño, siendo la «verdad» especificada por Calderón la del mensaje crístico prefigurado por los sueños que relata el Antiguo Testamento<sup>61</sup>. Como lo documenta en detalle McGaha en su edición, la continuación del auto no es sino una prolongación e intensificación de la metáfora de la vida de Cristo: acaba de explicitarse a lo largo de los episodios que llevan al escenario a los hermanos, y se sintetiza en las informaciones relativas a ellos que José proporciona a Faraón:

          JOSÉ. [...] el pensar que anda entre ellos  
          y entre mí un misterio.  
          REY.                               ¿Cómo?  
          JOSÉ. Como estar cerrado el cielo,  
          necesitada la tierra,  
          venir ansiosos pidiendo  
          pan mis hermanos, y hallarle  
          del pósito que he dispuesto  
          encerrado en la custodia,  
          sentarse a mi mesa, y luego  
          ver el cáliz de ella en manos  
          del que se durmió en mi pecho,  
          que es el menor de los doce;  
          ser él en su sentimiento  
          el áspid de su delito;  
          llorarle a voces, diciendo  
          que es pena de su pecado:  
          visos son, sombras y lejos  
          del prometido Mesías  
          que a nuestros padres y abuelos  
          en vino y pan han previsto

<sup>61</sup> Me parece imposible satisfacerse aquí con el sólo comentario de McGaha (1997, p. 151): «Ruano de la Haza anota en su edición de la comedia *La vida es sueño* que “este verso forma parte de una antigua cancioncilla, que aparece en varios códices salmantinos y que fue glosada, entre otros, por Lope de Vega, Tirso de Molina, Villamediana, Quiñones de Benavente, y Valdivieso. La canción decía: ‘Soñaba yo que tenía / alegre mi corazón / mas a la fe, madre mía / que los sueños, sueños son’”. Hoy se recuerda más que nada por haberla citado Calderón en uno de los pasajes más famosos de su comedia.» En efecto, el crítico se centra en el verso que precede a la primera mención del título de la obra): («que aunque los sueños sueños son» v. 1525), lo que modifica por completo la perspectiva, ya que en el auto Calderón afirma al contrario que “sueños hay que verdad son”, o sea el contrario exacto de lo que propone.



el más alto sacramento.  
(vv. 2002-2022)

Los «visos», «sombras» y «lejos» evocados por el soñador responden a las palabras que empleó Castidad, en su primera aparición durante la secuencia A1, para anunciar el alcance alegórico de los conceptos por representar<sup>62</sup>: «porque en ese joven / hay visos, luces y lejos / de mayor asunto que hoy / hasta destinado tiempo / anda rebozado en sombras» (vv. 329-333). Al provocar la pregunta del Rey («¿Qué sacramento haber puede / en el pan y el vino» vv. 2023-2024), las palabras de José suscitan la intervención de Sueño («*Descúbrese un monte, y en él al SUENO en un carro triunfal*» v. 2024) que, todavía en el Monte de la Visión, ya asume solo su función de personaje alegórico desde la reunión de su pareja alegórica Castidad con el personaje de Asenet:

SUENO.            Eso  
dirán mis ideas. Yo,  
que desde este monte excelso,  
adonde la Castidad  
me dejó, por irse al pecho  
de Asenet, estoy mirando,  
no sólo que quiere el cielo  
que a quien venció un torpe amor,  
corone un amor honesto;  
pero en cuatro sueños míos,  
las señas deste misterio.  
(vv. 2024-2034)

Desde su situación estratégica, Sueño no sólo comprueba la vertiente afectiva de la trayectoria ascensional del protagonista («que a quien venció un torpe amor, / corone un amor honesto» vv. 2031-2032), sino que pone el acento en su propia influencia en aquel recorrido («pero en cuatro sueños míos / las señas deste misterio» vv. 2033-2034). Confirma así la suma importancia funcional de los sueños en la coherencia global del auto, e impone la necesidad de su lectura alegórica en una perspectiva prefigurativa eucarística. A partir de su parlamento va intensificándose la complejidad de la imbricación de los diferentes niveles de sueños.

El primero de los sueños aludidos por la alegoría de Sueño se incluye en un fenómeno performativo que demuestra otra vez la flexibilidad del tiempo dramático en los autos sacramentales calderonianos: en efecto, no más evocar las circunstancias del futuro encuentro entre padre e hijo, se produce la aparición de Jacob acompañado por el gracioso Bato, criado de Benjamín, cuya presencia atestigua la “realidad” de esta irrupción. En efecto, éste se había propuesto ir a recoger al anciano en Egipto apenas

unos versos antes, («¿Qué hago yo aquí, que no voy / con estas nuevas al viejo? / ¿Cuánto va que con sus años / a cuestras viene corriendo / a verle; que un poco antes / u después, todo es del texto » vv. 1987-1992) y su vuelta con Jacob certifica que no se trata esta vez de ninguna visión. Calderón abrevia pues ostensiblemente la distancia temporal y espacial para ponerlas al servicio del propósito dramático («un poco antes / u después, todo es del texto»). He aquí como el discurso crea la acción:

SUENO. El primero,  
el de Jacob, cuando llegue  
a ver a Josef, diciendo:  
*Salen JACOB y BATO*  
JACOB. Dame, mi Josef, los brazos.  
¿Es posible que te veo  
vivo, al fin de tantos días  
como te he llorado muerto?  
(vv. 2036-2038)

Este juego espacio-temporal se ha de asemejar a la vez con el analepsis empleado durante la visión de la microsecuencia A3b, con la prolepsis de la secuencia B2, y también con la aceleración de la vuelta de los hermanos en la microsecuencia B3b. Con esta nueva aceleración, salvamos las distancias textuales que separan los diferentes momentos de la historia de José en la fuente bíblica, para luego volver atrás en la cronología de los episodios oníricos contados en el Génesis y convocar el sueño de Jacob. Así, aumenta la complicación del motivo cuando el mismo Jacob compara su experiencia presente con su propio sueño en Bethel, referido por la Biblia<sup>63</sup>:

JACOB. Perdone el respecto,  
señor, que no estoy en mí,  
que me parece que sueño,  
como cuando vi una escala  
en que los cielos abiertos  
se abrazaban con la tierra,  
explicando ángeles bellos  
al hombre cuando subían,  
cuando bajaban, al Verbo.  
(vv. 2044-2052)

---

<sup>62</sup> Véanse vv. 78-80: «[...] a efecto / habrá sido de hacer más / representable un concepto».

<sup>63</sup> Véase Génesis XXVIII, 10-22: «Salió, pues, Jacob de Beerseba, y fue a Harán. / Y llegó a un cierto lugar, y durmió allí, porque ya el sol se había puesto; y tomó de las piedras de aquel paraje y puso a su cabecera, y se acostó en aquel lugar. / Y soñó: y he aquí una escalera que estaba apoyada en tierra, y su extremo tocaba en el cielo; y he aquí ángeles de Dios que subían y descendían por ella. / Y he aquí, Jehová estaba en lo alto de ella, el cual dijo: Yo soy Jehová, el Dios de Abraham tu padre, y el Dios de Isaac; la tierra en que estás acostado te la daré a ti y a tu descendencia. / Será tu descendencia como el polvo de la tierra, y te extenderás al occidente, al oriente, al norte y al sur; y todas las familias de la tierra serán benditas en ti y en tu simiente. / He aquí, yo estoy contigo, y te guardaré

La referencia del anciano a su sueño en un primer momento sirve para subrayar por analogía el aspecto sobrenatural de la traslación de Jacob a Egipto, acentuando de esta manera la solemnidad del mensaje que ahí será revelado. A otro nivel, promueve explícitamente la reinterpretación en sentido eucarístico de las palabras de Sueño:

SUENO. Ese primer sueño es  
de los cuatro, a quien siguieron  
después del Verbo Encarnado,  
el segundo y el tercero,  
que al propósito de hoy  
son los del pan y el sarmiento  
en quien muerte y vida da,  
se explicarán, repitiendo:  
(vv. 2053-2060)

Esta lectura sacramental es ilustrada a continuación por la vuelta al escenario de las Sombras —encarnación de las «sombras» evocadas primero por Castidad (v. 330) y luego por el soñador hebreo (v. 2018) para significar el alcance alegórico de la trayectoria de José— que ya habían representado, de manera estilizada, el sueño que veían el Copero y el Panadero en la secuencia A1, y que vuelven a representarlo a lo eucarístico:

*Aparecen las dos primeras SOMBRAS, de gala, en el carro del abanico, elevadas en el aire.*

SOMBRA 1. El pan, a quien devoraron

las aves, para que el reo  
coma en él su juicio...

SOMBRA 2. El vino,  
que exprimió racimo bello  
para dar la vida...

SOMBRA 1. ...ya  
es pan que baja del cielo,  
como se mira en aquel  
sacrificio que incruento  
es divina carne.

SOMBRA 2. ...ya  
es la sangre del cordero,  
sacrificado en el ara  
de la cruz, de cuyo pecho  
se recogió el cáliz. ¿Quién  
asegura todo esto ?  
(vv. 2061-2074)

*Descúbrese en un carro un altar, con sacrificio de panes; y al decir los versos de arriba, da vuelta el escotillón, y vese una Forma grande; y en otro carro, un sacrificio de vino; y dando vuelta, se descubre un cáliz, y la FE, elevada entre las dos SOMBRAS<sup>64</sup>.*

---

por dondequiera que fueres, y volveré a traerte a esta tierra; porque no te dejaré hasta que haya hecho lo que te he dicho. / Y despertó Jacob de su sueño, y dijo: Ciertamente Jehová está en este lugar, y yo no lo sabía».

<sup>64</sup> Shergold y Varey, 1961, pp. 211-212: «A de embeberse despues el bastidor de la fáchada y verse dentro del carro una mesa con un sacrificio de panes y encima de cada uno una ostia. Este sacrificio a de dar buelta y verse un caliz y ostia [...] A de embeberse también el bastidor de esta fáchada y verse otro altar con caliçes, y dando buelta verse otro caliz y ostia como en el otro».

Por fin, a raíz de la pregunta de Faraón en cuanto al cuarto sueño, la alegoría de Sueño acaba de proporcionar la reinterpretación global del auto al explicar el significado del sueño del monarca:

SUENO. Es tu mismo sueño;  
pues a la grande abundancia  
en cuyo siglo primero  
gozó la naturaleza  
descanso, paz, y sosiego,  
sucedió (por sus pecados)  
la esterilidad del tiempo,  
y pudo la Providencia  
reparar sus daños, siendo  
la Iglesia la troj del pan  
que en general alimento  
de los hermanos de Cristo,  
hizo la gracia herederos,  
explicada en Asenet,  
que es de Castidad ejemplo.  
REY. ¿Cuando aqueso ha de ser?  
SUENO. Cuando  
descendiendo de uno de esos  
doce linajes o tribus,  
hombre y Dios en alma y cuerpo,  
y en cuerpo y alma se dé  
en tan alto sacramento.  
(vv. 2080-2100)

### **Sueños hay que verdad son : sentido del título**

El sentido del título del auto ya se evidencia con toda claridad en el canto final que celebra el triunfo del sacramento de la eucaristía: (MÚSICOS. «Albricias, mortal, albricias / que aunque los sueños son sueños, / *sueños hay que verdad son*» vv. 2113-2115). Vuelve a poner de realce la función onírica, que abarca los diferentes tipos de sueños que se evocan tanto en el auto como en su fuente bíblica. Hay sueños que no son sino mera ilusión, como lo pregona de entrada Castidad en su primera y agresiva réplica a las palabras de Sueño:

CAST. Vaga fantasía, que sabes  
hacer con tus devaneos  
la quietud de los sentidos,  
de los sentidos estruendo,  
pues cuando para el descanso  
te ha introducido el sosiego,  
traidoramente has sabido  
sacar del descanso el riesgo;  
fantástica aparición,  
que en imágenes de viento [...]  
(vv. 59-68)

Son de aquellos mismos sueños de los que el Copero desconfiaba («Aunque de los sueños no / hay que hacer caso» vv. 469-470) antes de su identificación por el intérprete

como sueños de origen divino, y que se han de relacionar más bien de la actividad de la imaginación al dormir el humano, o con la influencia de fuerzas maléficas<sup>65</sup>. Hay otros sueños de origen claramente divino, como los mandados al Copero y al Panadero, los de Faraón, o el de Jacob. Y por fin hay aquellos sueños cuyo origen, según los términos de Husser «[nunca ha sido definido por la tradición], y que se revelan “verdaderos” en su facultad de anunciar el porvenir. [...] A la vez que cumplen con la función de “profecía inicial”, estos sueños quedan muy próximos a la experiencia común de los sueños, y se hablará más fácilmente a propósito suyo de sueños premonitorios que de sueños alegóricos»<sup>66</sup>. En esta última categoría se integran los sueños iniciales de José, a la vez motores y marcos de sus peripecias.

De ahí que me aleje por completo de McGaha cuando aplica a nuestro texto una lectura platónica que propone Manuel Durán de las obras de Calderón como «fundamentadas en tres principios mayores», siendo el tercero que:

un mundo así exige penosos sacrificios y se hace tenso y frío hasta el punto que sólo lo podemos aceptar plenamente dentro del marco de la tradición platónica y cristiana que establece como irreal el mundo de las apariencias que nuestros sentidos crean en la mente: es una imagen falsa, un espejo distorsionador, una sombra movediza en el techo de una cueva que sólo da una imagen pálida y confusa del sol que brilla afuera en el mundo real de las ideas platónicas.<sup>67</sup>

En *Sueños hay que verdad son*, los sueños nunca se pueden caracterizar como «imagen falsa», «espejo distorsionador», sino al contrario como mensajes de índole divina transmisores de una verdad de realización aplazada; pero esta verdad resulta cifrada y se deben leer los sueños en clave simbólica. Distan mucho por consiguiente de «una imagen pálida y confusa del sol que brilla afuera en el mundo real de las ideas platónicas». Si bien existe en el auto la idea de «cárcel» o cueva en la que está encerrado el hombre («Mortales, que en la cárcel / del mundo vivís presos [...]» vv. 376-377), no se ha de aprehender en una perspectiva platónica de distancia cualitativa entre mundo de la ilusión y mundo de las ideas, sino más bien con un enfoque “cronológico” en el marco de la Historia de la Salvación. La estancia del hombre en la cárcel del mundo

---

<sup>65</sup> Véase *La cena de Baltasar*, y la función negativa que se atribuye a dicho tipo de sueño, en Gilbert, 2002. Pero en nuestro auto, si la alegoría de Sueño bien sabe, como lo apunta Castidad, «hacer con [sus] devaneos / la quietud de los sentidos, / de los sentidos estruendo» y «sacar del descanso el riesgo», nunca asume una función de esta índole.

<sup>66</sup> Véase Husser, 1996, col. 1500.

<sup>67</sup> Véase Durán, 1982, citado por McGaha, 1997, p. 24.

remite a su encerramiento en la culpa<sup>68</sup>, mientras que la redención eucarística lo eleva espiritualmente y aproxima a la ley de Gracia.

En la misma perspectiva, me desolidarizo por completo de las consideraciones de Valbuena Prat añadidas por McGaha a continuación, aunque comparto, por supuesto, el aprecio final del potencial dramático propio de las peripecias josefinas que este último pone de realce:

Sería difícil encontrar otro ejemplo mejor de ese orden misterioso del mundo que la historia providencial de Josef. Además, la importancia de los sueños en esa historia sirve muy bien para ilustrar las conexiones entre el mundo irreal de las apariencias y el mundo real, como indica el título mismo de la obra. En las palabras de Ángel Valbuena Prat, “La idea de los «sueños sueños son» sacada de la entraña de nuestro refranero, está revertida. No es la vida que es sueño; sino el sueño hecho vida como en la obra dramática de Grillparzer. ¡También la trama de las ilusiones y de los ideales puede realizarse, así como la verdad es, a veces, sólo una sombra!”. Y finalmente, las conexiones entre la leyenda de Josef y Asenet y la Eucaristía, y la interpretación de la historia de Josef como prefiguración del sacramento, hacían de esa historia tema excelente para un auto sacramental<sup>69</sup>.

Me parece imposible vislumbrar en nuestro auto, como lo sugiere Mc Gaha, la mínima de «las conexiones entre el mundo irreal de las apariencias y el mundo real », y menos que en cualquier otra parte en su título, como he intentado demostrar. En cuanto a las aserciones de Valbuena Prat sobre la idea de “los sueños sueños son” utilizada al revés, proviene para mí de un contrasentido enorme sobre el contenido del auto, que de ninguna manera puede resumirse con la frase «no es la vida que es sueño; sino el sueño hecho vida [...]. ¡También la trama de las ilusiones y de los ideales puede realizarse, así como la verdad es, a veces, sólo una sombra» A mi modo de ver, y a fortiori en la perspectiva vigente de un Antiguo Testamento prefigurativo del *Verus Israel*, todos los sueños referidos por la fuente bíblica de Calderón y aprovechados por el dramaturgo en el desarrollo dramático de su auto, sean proféticos o premonitorios, se revelan “verdaderos” a más o menos largo plazo y de impactos múltiples, y eso para la mayor gloria del sacramento eucarístico.

\* \* \*

Para concluir: los sueños, o sus equivalentes dramáticos (las visiones) funcionan en *Sueños hay que verdad son* como mensajes de Dios o instrumentos para la realización de los designios divinos. Abundan en el libro bíblico que sirve de argumento

---

<sup>68</sup> Bien ha observado McGaha cómo la mujer de Putifar, causa del encarcelamiento de José, venía designada a menudo en el auto con vocablos evocadores del pecado original o del Mal: («áspid», «sirena», «cocodrilo» vv. 249-251).

para nuestro auto, y Calderón declina el motivo onírico aprovechándose de todas las modalidades de su funcionamiento en la narración bíblica. De ahí la complejidad estructural del auto en su conjunto, complejidad reorganizada y reduplicada de modo a minorar lo que toca a la caída del protagonista para promover de su ascensión una lectura alegórica —al fin y al cabo bastante clásica del teatro sacramental. El arte de Calderón en *Sueños hay que verdad son* radica antes de todo en su muy fina comprensión del funcionamiento narrativo del relato de sueño bíblico en el marco de los libros XXVIII-XLII del Génesis, y en el provecho dramático que consigue sacar de ello.

## BIBLIOGRAFÍA

---

<sup>69</sup> McGaha, 1997, p. 25.

- Arellano, I., *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 2001.
- Biblia, La Santa*, Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569) revisada por Cipriano de Valera (1602), Nashville, Holman Bible Publishers, 1990.
- Calderón de la Barca, P., *Sueños hay que verdad son*, en *Obras Completas, Autos Sacramentales*, ed. Á. Valbuena Prat, vol. III, Madrid, Aguilar, 1987, pp. 1047-1066.
- Sueños hay que verdad son*, ed. Mac Gaha, Michael D., Kassel, Reichenberger-Pamplona, Universidad de Navarra, 1997.
- Derville, A., Lamarche P. & Solignac, A., *Dictionnaire de Spiritualité*, Paris, Beauchesne, 1990, t. XIV, col.1054-1066.
- Diccionario de Autoridades*, edición facsímil, Madrid, Gredos, 1990.
- Durán, M., «Towards a Psychological Profile of Pedro Calderón de la Barca», *Approaches to the Theater of Calderón*, ed. Michael D. Mac Gaha, Lanham, Maryland, University Press of America, 1982, pp. 17-31.
- Flasche, H., «El tema del arrepentimiento en Calderón», *Ibero*, 23, 1986, pp. 174-184.
- Frutos, E., *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*, C.S.I.C., Zaragoza, 1981.
- Gilbert, F., «Función dramática y representación del sueño en dos autos de Calderón», *Criticón* 86, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail 2002, pp. 159-196.
- Glaser, E., «Claderón de la Barca : *Sueños hay que verdad son* », *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 82, 1966, 61-82. In PARKER, J. H., y FOX, A. M., *Calderón de la Barca Studie 1952-69*, University of Toronto Press, 1971.
- Husser, J.M., article ‘Songe’, en Vigouroux, R., continuado por Briend, J. y Cothenet, E., *Dictionnaire de la Bible (Supplément)*, Paris, Letouzey, 1996, cols. 1439-1544.
- Mac Gaha, Michael, *Sueños hay que verdad son, Autos Sacramentales*, Kassel, Reichenberger-Pamplona, Universidad de Navarra, 1997.
- Reyre, D., *Lo hebreo en los autos de Calderón*, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 1998.
- Shergold, N. D., y Varey, J. E., *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón (1634-1681)*, Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, 1961.
- Vacant, A., Mangelot, E., y Amann, E., *Dictionnaire de Théologie catholique*, Paris, Letouzey & Annan ed., 1936, tome XIV.
- Vigouroux, R., article ‘songe’ en *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Letouzey, 1912, col. 1832-1834.
- Vitse, M., «Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel», *Notas y Estudios Filológicos*, 2, 1985, pp. 7-32.
- «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena VI*, AITENSO, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, ed. Ysla Campbell, 1998, pp. 45-63.