

Sueño y conversión. Reelaboración, dramatización y función del motivo del eunuco de Candaces en dos autos de Calderón: *La protestación de la fe* (1656) y *El cordero de Isaías* (1681).

Françoise GILBERT

La figura del eunuco de Candaces procede de los Hechos de los Apóstoles 8, 26-40, y es emblemática de la conversión religiosa. Dos autos de Calderón, distantes de veinticinco años, aprovechan este episodio neotestamentario para su dramatización del proceso espiritual de conversión, combinándolo con el motivo del sueño. El primer auto, *La protestación de la fe* (1656), alegoriza la conversión histórica de la reina Cristina de Suecia, quien abjuró el protestantismo en 1555. El argumento del segundo, *El cordero de Isaías* (1681), retoma el sustrato neotestamentario, ampliándolo, para imaginar las conversiones simultáneas, según dos modalidades muy diferentes, de la reina Candaces y de su favorito Behomud.

Quisiéramos estudiar la utilización y reelaboración del motivo en ambos autos, la función dramática que se le asigna en la representación de la conversión, y analizar el funcionamiento dramático de su combinación con el sueño.

Empezaremos por recordar el episodio completo de Hechos, 8, 26-40, conocido como el de la conversión “del eunuco de Candaces”:

Un ángel del Señor habló a Felipe, diciendo: Levántate y vé hacia el sur, por el camino que desciende de Jerusalén a Gaza, el cual es desierto. / Entonces él se levantó y fue. Y sucedió que un etíope, eunuco, funcionario de Candace reina de los etíopes, el cual estaba sobre todos sus tesoros, y había venido a Jerusalén para adorar, / volvía sentado en su carro, y leyendo al profeta Isaías. Y el Espíritu dijo a Felipe: Acércate y júntate a ese carro. / Acudiendo Felipe, le oyó que leía al profeta Isaías, y dijo: Pero ¿entiendes lo que lees? / El dijo: ¿Y cómo podré, si alguno no me enseñare? Y rogó a Felipe que subiese y se sentara con él. / El pasaje de la Escritura que leía era éste: “Como oveja a la muerte fue llevado; Y como cordero mudo delante del que lo trasquila, Así no abrió su boca. / En su humillación no se le hizo justicia: Mas su generación, ¿quién la contará? Porque fue quitada de la tierra su vida.” / Respondiendo el eunuco, dijo a Felipe: Te ruego que me digas: ¿de quién dice el profeta esto; de sí mismo, o de algún otro? / Entonces Felipe, abriendo su boca, y comenzando desde esta escritura, le anunció el evangelio de Jesús. Y yendo por el camino, llegaron a cierta agua, y dijo el eunuco: Aquí hay agua; ¿qué impide que yo sea bautizado? Felipe dijo: Si crees de todo corazón, bien puedes. Y respondiendo, dijo: Creo que Jesucristo es el Hijo de Dios. / Y mandó parar el carro; y descendieron ambos al agua, Felipe y el eunuco, y le bautizó. / Cuando subieron del agua, el Espíritu del Señor arrebató a Felipe; y el eunuco no lo vio más, y siguió gozoso su camino. / Pero

Felipe se encontró en Azoto; y pasando, anunciaba el evangelio en todas las ciudades, hasta que llegó a Cesarea<sup>1</sup>.

Históricamente, Felipe era uno de los siete diáconos escogidos después de Pentecostes, y consagrados por los apóstoles, para cuidar de las viudas y de los pobres. Después del martirio de Esteban, Felipe evangelizó Samaria con gran éxito —convirtió, entre otros, al funcionario de la reina de Etiopía y a Simón Mago<sup>2</sup>. Su figura resulta emblemática de la labor de evangelización.

Por su parte, el eunuco servidor de Candaces, quien va a Jerusalén «para adorar», se caracteriza como “temeroso de Dios” o, según una fórmula equivalente “que adora a Dios”. Estas expresiones solían usarse, a finales de la era antigua y en el primer siglo de la era nueva, para designar a un creyente no judío: implican que el etíope de nuestro episodio reconocía al verdadero Dios en el Dios de Israel, y cumplía con ciertas prácticas del judaísmo<sup>3</sup>. De hecho, en los albores del cristianismo, Etiopía conocía el judaísmo, previamente adoptado por la reina de Sabá mediante la figura bíblica de Salomón<sup>4</sup>. El eunuco de Candaces representa entonces al prosélito conciente de la grandeza y potencia infinitas de Dios, y que sin embargo necesita de la catequesis para convertirse al cristianismo.

### *La protestación de la fe* (1556)

El auto *La protestación de la fe*<sup>5</sup> se estructura según tres macrosecuencias<sup>6</sup>, que representan tres etapas de la celebración alegórica de una cena universal organizada por Sabiduría. Planteado primero desde un punto de vista puramente alegórico, el desarrollo

<sup>1</sup> *Santa Biblia*, 1990, Hechos, 8, 26-40.

<sup>2</sup> Gerard, 1989, pp. 1096-1097, s. v. “Phillippe”.

<sup>3</sup> Gerard, 1989, p. 232, s. v. “Craignant Dieu”.

<sup>4</sup> Ver M. C. Pinillos, 1996, nota a los vv. 125-126 de *El cordero de Isaías*, que dramatiza precisamente el episodio de Hechos, 8, 26-40.

<sup>5</sup> Para más detalles sobre el funcionamiento dramático de este auto en su conjunto, véase Gilbert, 2006.

<sup>6</sup> Para la organización de *La protestación de la fe* y *El cordero de Isaías* en secuencias dramáticas, ver los cuadros propuestos en anejos. Dichos cuadros estriban en la consideración del criterio métrico como principio organizador de la estructura de los autos. Para poner de realce esta estructura, se propone una jerarquización de los datos métricos proporcionados por cada auto, diferenciando entre formas englobadoras y formas englobadas. Esta jerarquización se refleja luego en la determinación de secuencias dramáticas, que clasificamos en macro, meso y microsecuencias. La tercera columna documenta las coordenadas espacio-temporales de la acción, mientras la cuarta sintetiza la trayectoria dramática de los protagonistas de la obra. La distinción entre las macrosecuencias corresponde, más allá de un cambio métrico, a un momento en que queda el escenario totalmente vacío (criterio escénico), y una ruptura total de la continuidad espaciotemporal (criterios geográfico y cronológico). Para más precisiones metodológicas, ver Vitse, 1998.

dramático del auto se prolonga luego según un enfoque histórico, cuyo protagonista central es la reina Cristina, en trance de convertirse al catolicismo. La última macrosecuencia acaba de juntar el nivel alegórico y el nivel histórico para consagrar en la conversión de la reina la celebración de la cena de la redención. A lo largo de dicho desarrollo dramático, el conflicto teológico que opone Herejía, emblema del protestantismo, a la católica Sabiduría y sus damas, se materializa por el empeño de la primera en estorbar el convite organizado por la segunda, y especialmente en impedir que la reina de Suecia acuda a la cena, o sea se convierta.

Las figuras del etíope y del apóstol intervienen precisamente en el momento en que, a principios de la segunda macrosecuencia, la reina Cristina, anhelando un auxilio divino que la ayude en sus dudas teológicas acerca de las teorías agustinianas sobre el libre albedrío, se duerme, y sueña con el referido episodio de los Hechos de los Apóstoles:

CRISTINA [...]	¿qué será sentir un auxilio cuando Dios le envía? ¡Oh, si yo fuera tan feliz que mereciera	620
<i>Durmiendo y despertando</i>	mi discurso iluminando ver algún rasgo, mostrando cómo instruye y cómo advierte! Pero, ¡qué letargo fuerte me da cuando ver querría	625
	de qué suerte Dios envía un auxilio!	
	(vv. 617-627)	

La introducción del motivo del eunuco de Candaces coincide entonces aquí con el recurso dramático al sueño. Éste último, preparado por la mención del «letargo fuerte» (v. 624) que está sintiendo Cristina, empieza a funcionar creando nuevo espacio dramático en el que se enmarca a continuación la escenificación del episodio neotestamentario. La representación de su contenido respeta globalmente el desarrollo de la fuente bíblica, excepto que empieza directamente en el momento en que el funcionario de la reina está leyendo el fragmento de Isaías 53<sup>7</sup>: en un nuevo espacio dramático, que simboliza el camino de Gazá, aparece el personaje del Etíope, que

---

<sup>7</sup> Se trata del fragmento de Isaías 53, 7-8, conocido como el del “servidor sufriente”

irrumpe en el nuevo espacio escénico de una nube, metafórica de la índole sobrenatural del sueño:

*Ábrese la nube y se ve en ella un ETIOPE vestido de indio, ricamente aderezado, sentado en una peña leyendo en un libro*

ETIOPE De esta suerte  
el día me ha de coger  
y la noche me ha de hallar  
(vv. 627-629)

Este nuevo espacio dramático facilita entonces la materialización del «auxilio» (v. 627) solicitado por la reina, y el paso de un ámbito dramático a otro se efectúa gracias a un enlace de tipo dialogal: la reina se duerme emitiendo una pregunta indirecta («ver querría / de qué suerte Dios envía / un auxilio» vv. 625-6276), y el protagonista de su sueño, con sus primeras palabras, —aunque refieran a otro asunto—, contesta esta pregunta («De esta suerte... » v. 627). Así se confirman de entrada la dimensión sobrenatural del sueño y su función de auxilio divino, tanto como la permeabilidad entre el espacio dramático inicial y el del sueño.

Al empezar la representación del episodio neotestamentario con el personaje del Etíope enfrascado en la lectura de Isaías y empeñado en captar su significado, Calderón la imbrica en el desarrollo dramático primero, duplicando, por así decirlo, sus circunstancias:

ETIOPE De esta suerte  
el día me ha de coger  
y la noche me ha de hallar,  
hasta que llegue a apurar,  
hasta que llegue a saber,  
a penetrar y entender  
este lugar de Isaías.  
(vv. 627-633)

La súplica del Etíope para que alguien le explique el sentido del texto funciona como un eco a la anterior petición de auxilio de la reina interrogándose acerca de los escritos de San Agustín, lo cual apunta el paralelismo de los argumentos de uno y otro nivel dramático:

ETIOPE Atiende a las voces mías,  
Causa de Causas, y no  
te niegues a mi deseo,  
pues es justo. Esto que leo,  
¿quién me lo explicará?  
(vv. 637-641)

La escenografía refuerza este efecto de paralelismo, o superposición de los ámbitos dramáticos: para salir al escenario, el personaje del apóstol utiliza el recién abierto espacio escénico de la nube, por encima de la que aparece suspendido, como se infiere de la acotación: «Sale por detrás de la nube FELIPE, en lo alto, vestido de apóstol» (v. 640=). Su posición «en lo alto» sugiere un carácter sobrenatural para su intervención, insertada ya en el primer espacio sobrenatural del sueño, y que se desarrolla en el espacio escénico de la nube. Respondiendo a un rebuscado artificio de «mise en abyme» múltiple, el mismo elemento escenográfico que permitía abrir un segundo espacio dramático sirve entonces ahora, dentro del marco onírico común, para sugerir un tercer espacio dramático incluido en el precedente, al que también, por analogía, se confiere un carácter sobrenatural.

En realidad, el texto de los Hechos no menta una llegada sobrenatural del apóstol («Acudiendo Felipe», Hechos, 8, 30), sino que es su misión acerca del funcionario la que se le confiere de modo sobrenatural («Y el Espíritu dijo a Felipe: Acércate y júntate a ese carro», Hechos, 8, 29). En la dramatización del episodio por Calderón, los preliminares sobrenaturales que definen la misión del apóstol en el texto original se ven postergados y sustituidos por los recursos simbólicos de la escenografía. Con la espectacular llegada del personaje de Felipe por encima de la nube, el dramaturgo aprovecha un elemento escenográfico procediendo de la puesta en escena del sueño para recalcar otra vez la estrecha analogía entre estos dos nuevos espacios dramáticos: según demuestra su ubicación escénica, tanto la intervención de Felipe acerca del funcionario etíope como el sueño de la reina proceden de la esfera divina. Por consiguiente, ambos representan auxilios divinos.

La explicitación de la índole sobrenatural de la misión del personaje de Felipe se aplaza hasta que éste se dirija al Etíope, momento en que el dramaturgo transforma en interlocución el relato introductorio del episodio de los Hechos. En efecto, a diferencia de la figura del texto original, que se contenta con explicar el pasaje bíblico oscuro, el personaje de Felipe insiste primero en su misión evangelizadora y en el contenido mesiánico de su mensaje, aún antes de interpretar el texto de Isaías:

FELIPE                                Yo,  
pues a este fin me inspiró  
Dios que a este lugar viniese.

ETIOPE ¿Quién eres, y quién es ese  
Dios que te envía?  
 FELIPE Yo soy 645  
 Felipe, y el Dios que hoy  
 me trujo a que te instruyese,  
 el verdadero Mesías,  
 cuya doctrina aprendí;  
 que quieres saber me di. 650  
*Siéntase con él*  
 ETIOPE Este lugar de Isaías.  
 CRISTINA ¿Maestro a quien estudia envías,  
 gran Dios?  
 (vv. 640-653)

Esta puesta de realce dialogada de la misión aleccionadora del apóstol, yuxtapuesta con la representación escenográfica de su procedencia divina, acaba de subrayar la propia función dramática del sueño: sirve para representar, a través del prisma ejemplar de una conversión al cristianismo, una revelación sobrenatural destinada a la reina para suscitar su propia conversión. De ahí la ambivalencia de la réplica de Cristina, que abre hacia una interpretación doble: puede entenderse o bien como un mero comentario de la intervención y del discurso del apóstol, recién «maestro» del estudioso etíope, o bien como una apreciación de su propia situación, ella quien justo antes de dormirse solicitaba un auxilio divino para entender todo el alcance de sus lecturas.

De hecho, el discurso del personaje de Felipe cumple con una función de doble alcance: a la vez que contesta las interrogaciones del Etíope tal como lo hace el apóstol del Nuevo Testamento, se enriquece de un contenido doctrinal que al mismo tiempo satisface el cuestionamiento de Candaces sobre unos puntos claves de la polémica entre catolicismo y protestantismo:

FELIPE Ya el lugar espero  
ver cuál es.  
 ETIOPE Leértele quiero  
por si de él me das indicio. 655  
*Lee* "Como oveja al sacrificio,  
como al esquilmo el cordero  
fue llevado, sin abrir  
la boca al menor balido  
ni dar un solo gemido, 660  
sabiendo que iba a morir."  
¿De qué profeta inferir  
debo esto?  
 FELIPE Del Inmolado  
Cordero Sacrificado,  
para dar al mundo luz 665

en el ara de la cruz.  
 ETIOPE ¿Dónde está?  
 FELIPE Sacramentado  
 en el ara del altar.  
 ETIOPE ¿Como?  
 FELIPE Con Real Asistencia,  
 Presencia, Esencia y Potencia.  
 ETIOPE Dime, ¿y podré yo hallar? 670  
 FELIPE Sí.  
 ETIOPE ¿En qué parte o lugar?  
*Levántase*  
 FELIPE En aquella fuente, en cuanto,  
 pues no basta la del llanto,  
 vayas a ella, y yo te dé,  
 más industriado en la Fe, 675  
 agua de Espíritu Santo.  
 (vv. 653-676)

Las preguntas y respuestas de índole abiertamente catequística del intercambio operan entonces simultáneamente en dos niveles dramáticos paralelos, el del desarrollo dramático inicial, y el del sueño insertado en el primero. El episodio concluye recalcando la permeabilidad entre el espacio dramático primero y el espacio onírico cuando Felipe, antes de dar el bautismo al Etíope para luego desaparecer en la nube, se dirige directamente a Cristina:

FELIPE  
*A CRISTINA*  
 [...] <sup>8</sup> y tú la dicha espera,  
 pues lees, y discursos haces  
 del eunuco de Candaces.  
*Ciérrase la nube, y despierta CRISTINA*  
 (vv. 677-679)

El despertar de la reina remata la concordancia entre sus propias preocupaciones y el episodio de conversión presenciado en sueño, aunque ella de momento se contente con atribuirlo al mero fenómeno de asociación de ideas:

CRISTINA [...] Mas, ¿con quién hablo? ¡Qué raro  
 sueño! Pero si me halló,  
 deseando saber yo,  
 qué es auxilio, ¿en qué reparo, 690  
 ni qué admiro? Pues es claro  
 que habiendo yo antes leído  
 esto en los libros, no ha sido  
 mucho, que en fe del empeño  
 con que me dormí, haya el sueño 695

<sup>8</sup> A nuestro parecer, el imperativo «Ven» que abre este verso 677 se dirige al personaje del Etíope, y la acotación «A CRISTINA» entonces tendría que encontrarse después de este verbo, y antes de «y tú», que bien marca el cambio de interlocutor.

de los auxilios traído  
 sombras a la fantasía,  
 y que ésta a otras se anticipe.  
 (vv. 687-698)

Esta primera reacción de la reina se conforma con la concepción, heredada de la antigüedad bíblica y griega, según la que la mayoría de los sueños, productos de la fantasía o imaginación, son «ordinarios», es decir que proceden de un origen natural, y permiten establecer muy fácilmente la relación lógica entre su contenido y el estado psicossomático del soñador<sup>9</sup>. Pero la índole sobrenatural<sup>10</sup> del fenómeno no tarda en imponerse con el anuncio de la llegada de la embajada de Felipe de España:

*Sale un SOLDADO*  
 SOLDADO El católico Felipe  
 un embajador te envía. 700  
 CRISTINA Cuando estoy leyendo ¿es cuando  
 leyendo a un gentil atiando?  
 Si discurro, ¿discurriendo?,  
 si pregunto, ¿preguntando?  
 Misterios voy cotejando, 705  
 y no el menor que a él y a mí  
 busque un Felipe, y pues vi  
 que a él luz sus auxilios den,  
 alma, ¡albricias! que también  
 hay Felipe para ti. 710  
 (vv. 699-710)

Con la puesta en paralelo consciente de lo que ya no pueden ser meras coincidencias («Misterios voy cotejando», v. 705), el personaje glosa de cierto modo el funcionamiento dramático introducido por el recurso al sueño: prolonga así el

<sup>9</sup> Ver *Dictionnaire de la Bible, Supplément*, 1996, s. v. “songe”, p. 1493. San Agustín, por su parte, formula una clasificación de los sueños en dos categorías: las *phantasiae*, o sueños banales, y las *ostensiones*, sueños inspirados, subdivididos entre sueños claros y sueños simbólicos. Ver *Dictionnaire de spiritualité*, 1990, pp. 1061-1062.

<sup>10</sup> Según explica *Dictionnaire de Spiritualité*, 1990, pp. 1062-1063, para San Agustín, «la faculté de l'âme responsable des rêves est l'imagination; toutefois, la théorie aristotélicienne, selon laquelle le rêve s'expliquerait par le seul jeu de l'imagination reproductrice, ne suffit pas non plus à rendre compte du rêve. Les humains ne se contentent pas de reproduire les souvenirs de la vie diurne [...]. L'imagination créatrice, qui est la faculté de créer des représentations imaginaires (*phantasmata*) à partir des images réelles fournies par les sens (*phantasiae*) et engrangées dans la mémoire, est à l'origine des rêves [...]. Le mécanisme des songes inspirés n'est pas, pour Augustin, différent de celui du rêve banal. Une fois le réseau qui relie les sens au réel coupé par le sommeil, “l'âme est contrainte de diriger sa force intentionnelle vers les images qui se présentent à elle, qu'elles soient issues de la mémoire ou causées par une autre force mystérieuse par l'intermédiaire de mélanges spirituels avec une substance semblablement spirituelle”, (*De Trinitate*, XI, 4, 7). [...] Les rêves qui inclinent l'homme à la transformation intérieure (rêves poussant à la conversion, rêves rendant la sérénité ou balayant le doute) viennent, en dernière analyse, de Dieu, mais l'évêque d'Hippone a la sagesse de ne pas s'enfermer dans le dilemme: rêve



procedimiento de la «mise en abyme» utilizado por Calderón al engarzar el espacio onírico en el espacio dramático inicial, y confirma por analogía la función de «auxilio» sobrenatural<sup>11</sup> desempeñada por el sueño como modalidad de revelación.

Es interesante notar que esta utilización dramática del sueño procede directamente de la concepción onírica neotestamentaria:

Dans le Nouveau Testament le songe en tant que véhicule de révélation divine occupe une place somme toute réduite, puisque seuls Matthieu et l'auteur des *Actes des Apôtres* lui attribuent un rôle dans l'ordre du salut. [...] en *Actes* 2, 17, Pierre, lors du discours de la Pentecôte, cite *Joël* 3, 1-5. Ici, «songes» est parallèle à «visions» et les deux ne font qu'un en tant que signes de l'irruption de l'Esprit de Dieu aux derniers temps. Mais ils annoncent aussi la série des manifestations du même genre dont l'auteur ponctue son récit pour signaler l'ordonnance divine des événements: visions diurnes [...] et nocturnes [...], ces dernières s'effectuant très certainement en songe, quoique le terme lui-même ne soit pas employé.

[Nulle part] dans le Nouveau Testament le songe n'offre un aspect effrayant [...] bien plutôt, il apporte direction et réconfort. Autre caractéristique: dans le Nouveau Testament, Dieu lui-même ne parle jamais directement en songe, mais il délègue le plus souvent un ange [...] ou le Seigneur Jésus [...]. Enfin, ici tous les songes, étant dépourvus d'allégorie, n'ont pas besoin d'interprétation. A l'ère de l'accomplissement, sans préjudice du mystère divin, [...] Dieu ne s'adresse plus aux siens en métaphores [...] et l'ambiguïté ne convient pas aux paroles de l'ultime révélation<sup>12</sup>.

En trabajos anteriores estudiamos cómo Calderón recurre a las especificidades funcionales del sueño profético tal como suele operar en el Antiguo Testamento, y aprovecha su esquema estructurante (sueño/relato/explicitación/posible realización) y su estatuto flexible de espacio de la comunicación divina o maligna aplicándolos a sus autos de argumento veterotestamentario<sup>13</sup>. Aparece obvio ahora que el dramaturgo también toma en cuenta las referidas características del sueño del Nuevo Testamento al representar el episodio del eunuco de Candaces en un espacio dramático onírico. Transpone el funcionamiento específico de la revelación neotestamentaria dramatizándola gracias al sueño: del mismo modo que Dios no se dirige directamente al

---

nature/rêve divin [...] et il considère, en tout état de cause, qu'il y a plus de sécurité à s'attacher «à la voie plus solide et aux oracles plus certains des Écritures» (*De catechizandis rudibus* 6, 10)».

<sup>11</sup> La mentada «luz [de los] auxilios» (v. 708) remite concretamente a la noción de «luz interior» producida por la Gracia en la revelación, y que será lo que ayudará a Cristina en la apreciación su experiencia. *Dictionnaire de Théologie Catholique*, 1937, pp. 2587-2588: «Cette lumière[intellectuelle] intelligible est toujours requise pour que celui qui reçoit la révélation puisse déterminer le sens des formes qui sont présentées par l'action divine à ses sens, à son imagination et à son intelligence. [...] Cette lumière intellectuelle n'est pas un habitus permanent, mais que Dieu accorde par mode d'intention transitoire, joue un rôle important dans la révélation. [...] elle reste ce que spécifiquement elle est: sa condition ne change pas, c'est l'objet proposé par Dieu, qui est mis sous une lumière particulière».

<sup>12</sup> *Dictionnaire de Spiritualité*, 1990, p. 1059.

etíope bíblico, sino que delega a un intermediario (Felipe), comisionado él mismo por un «ángel del Señor», el personaje de la reina no recibe directamente en su sueño la revelación divina, sino un auxilio ejemplar que le permita progresar en su propio itinerario espiritual. Mientras el etíope del Nuevo Testamento necesita de una interpretación del texto de Isaías, no hay ninguna necesidad de una interpretación del episodio soñado por Candaces. El contenido del sueño no resulta misteriosamente criptado por alegorías ni metáforas, sino que remite a una fuente escrituraria claramente identificada, y además admitida tanto por los católicos como por los protestantes. En las secuencias posteriores, lo que se jugará entonces no será la elucidación de la índole divina ni del sentido del sueño, sino la aceptación o no, por el libre albedrío de Cristina, de la revelación que la llevará hasta la conversión<sup>14</sup>.

El motivo del eunuco de Candaces, disociado ya del sueño, vuelve a desempeñar un papel importante en la representación de la conversión pública de la reina de Suecia, o «protestación de la fe», dramatizada en la tercera y última macrosecuencia del auto. Abriéndose con la vuelta a Roma de las diversas embajadas delegadas por Sabiduría al principio del auto, dicha macrosecuencia C se enfoca en un primer momento desde una perspectiva alegórica (C1), antes de que la intervención del personaje de Cristina reintroduzca una dimensión propiamente histórica en el desarrollo dramático (C2).

De vuelta de América, donde convidó a la Gentilidad al banquete redentorio, la alegoría de Fe trae consigo a un personaje de Etíope extremadamente interesante por la complejidad de su estatuto dramático. El *dramatis personae* no menta a más que un personaje de Etíope, y el texto no proporciona ninguna acotación que nos pudiera facilitar un indicio sobre este personaje: no se describe su vestuario, y en el momento de su salida al escenario (C1), el lector actual no sabe si puede asimilarlo con la figura del Etíope neotestamentario que protagonizaba el sueño de la reina<sup>15</sup>. Pero él mismo establece esa relación cuando contesta la pregunta de Sabiduría:

SABIDURÍA    ¿Qué hay de América?

---

<sup>13</sup> Sobre la función estructurante del sueño profético en *La cena del rey Baltasar y Mística y real Babilonia*, ver Gilbert, 2002. Sobre las funciones del sueño en *Sueños hay que verdad son*, ver Gilbert, 2005.

<sup>14</sup> Ver Gilbert, 2006.

<sup>15</sup> La duda sobre la identidad de este nuevo personaje de Etíope no debía de existir para los espectadores del auto, ya que podían o no reconocer al actor, o por lo menos, comprobar si el vestuario que ostentaba correspondía a la primera salida de la figura del Etíope: «Ábrese la nube y se ve en ella un ETÍOPE vestido de indio, ricamente aderezado, sentado en una peña leyendo en un libro» (Acot. al v. 627).

ETÍOPE

Que veas

cuán felizmente piadosa  
 tu Fe admite, pues te envía  
 para tu festividad  
 en mí a la Gentilidad,  
 convidada desde el día  
 que de Felipe ilustrada  
 a Etiopía se volvió  
 de donde después pasó  
 a América. Y porque nada  
 a su celo se anticipe,  
 para crédito de que  
 ya es vasalla de la Fe,  
 siendo su dueño Felipe,  
 viene a hallarse en tu banquete [...]  
 (vv. 1099-1113)

Gracias a este personaje, bien volvemos a encontrar un eco del episodio sacado de los Hechos de los Apóstoles que sirvió, en la macrosecuencia anterior, para escenificar la revelación experimentada por Cristina en sueño. Pero, mientras que, en aquel momento dramático (B1), el “eunuco de Candaces” personificaba a un “temeroso de Dios” en trance de convertirse al cristianismo gracias a la transmisión del mensaje apostólico por Felipe<sup>16</sup>, la figura representa ahora a la Gentilidad desplazada del continente africano por la vuelta del catecúmeno hasta el continente americano. Esta renovación de la figura en C1 se realiza otorgándole al Etíope un nuevo estatuto: con imaginar la vuelta del personaje convertido a su tierra africana («desde el día / que de Felipe ilustrada / a Etiopía se volvió», vv. 1104-1106), Calderón considera que la Gentilidad ya no existe en África. De ahí que la Gentilidad, una vez cristianizada Etiopía «después pasó / a América» (v. 1108-1109): el dramaturgo conserva la misma figura alegórica, representada por el mismo Etíope, pero traslada su función emblemática primera al nuevo ámbito geográfico americano, donde recobra su estatuto inicial de catecúmeno. Gracias a la comunidad onomástica entre el apóstol Felipe y el rey de España, éste se encuentra ahora efectivamente «dueño» político de América, y garante de su conversión. El enigmático personaje del Etíope funciona pues de modo transversal, perteneciendo a varios espacios y tiempos dramáticos diferentes (los del sueño de Cristina en el camino de Gaza, en los albores del Cristianismo, y la Roma de 1555). Por otra parte, la figura se inserta no sólo en el planteamiento alegórico del desarrollo dramático, sino también en

<sup>16</sup> Andrachuk, 2001, en su nota a los versos 1106-1107, explica cómo «Calderón se refiere a la cristianización de Etiopía que ocurrió en el siglo IV [...]» pero no parece notar el complejo cambio de estatuto del personaje del Etíope.

su planteamiento histórico, estableciendo puentes entre ellos al funcionar como emblema protéico de la recepción y de la transmisión del nuevo contenido doctrinal.

Pero hay más: su protagonismo se prolonga también en la microsecuencia C2, que dramatiza concretamente la «protestación de la fe» de Cristina. Esta segunda microsecuencia se abre con el informe de Religión sobre la reacción de Europa a su invitación al convite, y permite reanudar rápidamente con el nivel histórico dramatizado en la macrosecuencia B, del que se ofrece una lectura alegórica:

RELIGION Y así de unos admitida, y de otros despreciada, bien que en una parte alegre, vuelvo, Señora, a tus plantas.	1150
SABIDURIA ¿Cómo?	
RELIGION Como ya Cristina (tú lo dijiste) a quien falta una letra para ser perfectamente cristiana, siendo Alfa la letra, viene,	1155
buscando a Dios a buscarla. En la embajada del Rey del Héspero disfrazada, me introduje entre los dos brazos que tu ley ensalzan:	1160
el Político Seglar, que ciñe la roja espada, y el Eclesiástico, que empuña la oliva blanda. Habléla, y admitió el convite,	1165
y porque a buscarme salga fuera de su patria, hube de salir yo de su patria. (vv. 1147-1168)	

Al concluir la relación de la conversión privada de la reina de Suecia, relación presenciada por el Etíope, se expone la necesidad de la Penitencia, conclusión del proceso de conversión y preliminar al convite de la redención:

PENITENCIA Y yo de gala hoy a todos  
vestiré, y así tú, sabia  
Gentilidad, que estudiaste  
en la Causa de las Causas  
la mejor filosofía,  
ven por la tuya.  
(vv. 1265-1269)

La coincidencia del personaje del Etíope traído por Fe con su antecedente neotestamentario se hace más evidente aún con las palabras de la alegoría de Penitencia:

no sólo remiten al motivo del estudio de los textos, que presidía a la primera aparición de la figura, sino que retoman la expresión «Causa de las Causas» (v. 1268), usada ya por “el eunuco de Candaces” al pedir un auxilio divino, durante el episodio del sueño (v. 638). Más allá de la concordancia verbal y temática entre una y otra intervención, llama la atención la función del personaje en este momento preciso del desarrollo dramático: él es quien apunta la impenitencia antonomásica de Herejía, que acude a la cena para perturbarla. Suscitando una explicitación doctrinal acerca del valor de la penitencia, el personaje anticipa con su intervención la dramatización de la última fase, decisiva, de la conversión de Cristina, o sea su solemne «protestación de la fe».

En este auto de Calderón, el motivo neotestamentario del eunuco de Candaces, emblemático de la conversión, informa pues el desarrollo dramático en dos momentos principales: en la microsecuencia B1 primero cuando, reelaborado según una cronología y un contenido globalmente conformes a su fuente escrituraria, se combina con el recurso al sueño. En este caso, el sueño posibilita crear otro espacio dramático gracias al que el motivo se imbrica en el desarrollo dramático principal como pretexto —en su sentido literal—, cuya potente ejemplaridad facilita la revelación de un mensaje divino a Cristina. Y en un segundo momento, en la macrosecuencia C, cuando, dissociado del mecanismo onírico, el personaje del Etíope vuelve a intervenir, esta vez en el espacio dramático principal de la tercera macrosecuencia, que reunirá personajes alegóricos y personajes históricos en C2. Esta segunda ocurrencia de la figura reanuda en C1 con la función emblemática inicial del “temeroso de Dios” para reelaborarla, confiriéndole nuevamente el estatuto de catecúmeno, metafórico de la Gentilidad de América en trance de conversión. Estas consecutivas utilización y reelaboración de la figura neotestamentaria sintetizan finalmente, en el personaje del Etíope de la secuencia C2, los dos componentes de la conversión, o sea el neofito y su catequista, representados inicialmente en el texto de los Hechos por el eunuco de Candaces y Felipe. La figura así reelaborada del eunuco etíope funciona dramáticamente como una bisagra entre ámbito alegórico y ámbito histórico: como alegoría de la Gentilidad en trance de conversión, suscita la exposición doctrinal de la necesaria penitencia de cualquier convidado a la cena de la redención, lo que, al nivel histórico, prepara la penitencia concreta de Cristina, su abjuración del protestantismo y la «protestación» de su fe católica.

*El cordero de Isaías* (1681).

El mismo episodio de los Hechos de los Apóstoles, reelaborado y ampliado, constituye el argumento básico de *El cordero de Isaías*: el auto dramatiza el itinerario espiritual de la reina etíope Candaces y el de su favorito Behomud a raíz de los fenómenos sobrenaturales que acompañaron a la muerte de Cristo y el principio de la Ley de Gracia. De estructura binaria<sup>17</sup>, el desarrollo dramático se organiza en torno al espacio de Jerusalén, hacia el que camina el eunuco de Candaces en la primera macrosecuencia, y del que vuelve en la segunda, mientras la reina se queda en su corte de Etiopía. Los personajes experimentan dos recorridos espirituales simultáneos, pero que se desarrollan según dos modalidades diferentes, para soldarse ambas por una conversión. Por una parte, Candaces, a través de un sueño, llegará a la aceptación de la Ley de Gracia de manera estática, gracias al auxilio de Fe. Por otra parte, Behomud junta recorrido espaciotemporal y recorrido espiritual: a lo largo de su ida y vuelta a Jerusalén, necesitará una catequización progresiva para llegar a la misma aceptación de la nueva Ley, con el auxilio de Filipo— transposición del apóstol neotestamentario. En paralelo, desde el principio del auto, y distribuidas en cada una de las seis mesosecuencias, se desarrollan las respectivas y complementarias ofensivas de Demonio y Pitonisa. Las dos figuras demoníacas proyectan impedir en un primer momento que se entienda, y en un segundo momento que se propague, la noticia de la instauración de la Ley de Gracia.

Frente a la fuente escrituraria, este auto ofrece una reelaboración mucho más compleja que *La protestación...*, ya que todo su desarrollo dramático se fundamenta aquí en el argumento neotestamentario. Además, si Calderón bien retoma los dos protagonistas del texto bíblico, nombrándolos aquí Behomud y Filipo, imagina una circunstancia previa a la original intervención del apóstol acerca del etíope. Por otra parte, les añade la figura histórica de la reina Candaces, aludida sólo en Hechos 8, 27, e imagina para ella un itinerario espiritual hacia la conversión que refleja y complementa el de su funcionario. Finalmente, Calderón introduce un conflicto con las fuerzas malignas que informa todo el desarrollo dramático del auto.

---

<sup>17</sup> Ver nota 6, *infra*.

El tiempo y el espacio dramáticos de *El cordero de Isaías* ensanchan de manera considerable el marco espaciotemporal referido en los Hechos: el auto se abre en la corte de Candaces, con el terremoto que sacude la tierra en el momento de la muerte de Cristo, cuando el episodio original tiene lugar enteramente en el camino de Gazá, en un momento indeterminado después de Pentecostes. El contexto espaciotemporal exacto del episodio del Nuevo Testamento se dramatiza precisamente en la segunda macrosecuencia del desarrollo dramático (microsecuencia B2a y b), en el momento en que el personaje de Behomud se vuelve de Jerusalén camino de Gazá y, en el mismo lugar en el que había resistido la primera ofensiva de Pitonisa, empieza su lectura de Isaías a pesar de las nuevas ofensivas de la falsirena. Una vez terminada la microsecuencia B2b con la instrucción de Behomud por el apóstol Filipo, el dramaturgo prolonga el relato neotestamentario con una última mesosecuencia (B3), que escenifica, en B3a, la derrota de las fuerzas del Mal y su prendimiento por un ángel, y en B3b el castigo de los culpables a través de la celebración de un auto de Fe en presencia de Candaces, cerca de su corte.

La cronología del tiempo dramático resulta entonces más amplia que la de la fuente escrituraria, y el espacio dramático mucho más extendido. En efecto, Calderón imagina el tiempo y el espacio que enmarcan el episodio bíblico, creando un pasado para el eunuco de Candaces, e inventando los prolongamientos de la experiencia vivida camino de Gaza. De ahí nace la representación de una verdadera trayectoria espiritual, cuya dinámica se concreta por el itinerario espacial de Behomud. Por otra parte, gracias al personaje de Candaces, el argumento neotestamentario de la conversión se duplica, y adquiere más espesura teológica, al ofrecer dos modalidades diferentes de conversión en vez de una sola en el texto original.

La integración de la reina etíope, y su actuación desde los primeros versos del auto, constituyen unos de los aportes mayores de esta reelaboración del motivo neotestamentario. Al experimentar juntos, en las cercanías de la corte, las consecuencias sobrenaturales de la muerte de Cristo en Jerusalén, ofrecen simultáneamente dos reacciones a la vez comunes y diferentes que preparan su próxima evolución espiritual. De hecho, Candaces interroga a su privado sobre el origen del terremoto que los aterroriza, y a las preguntas angustiadas de la reina hacen eco las respuestas vacilantes de su favorito, encabezadas anafóricamente por un «No sé [...]» que sirve de

introducción para sus varias hipótesis. La última de ellas, procedente de una interpretación de Dionisio Aeropagita, suscita nueva intervención del coro:

BEHOMUD [...] si ya  
 no es que discurra mi idea,  
 que algún filósofo diga  
 del Aerópago de Grecia,  
 que “espira su autor o espira  
 toda la naturaleza”,  
 según toda, en fe de que  
 son dulces lágrimas tiernas  
 música de Dios, a un tiempo  
 repite en voces diversas».

VOCES Y MUSICA *Cantan* ¡Misericordia, Señor!  
 ¡Señor, clemencia, clemencia!  
 (vv. 105-116).

Los iniciales llantos del pueblo, vueltos gemidos de la propia naturaleza al comprobar la pérdida de su autor, y los lúgubres sonidos del terremoto cobran entonces un valor de advertencia divina, a la que contesta el pueblo con los dos versos adaptados del penitencial canto *Miserere*. Si Candaces todavía no puede apreciar el acierto de la hipótesis de su favorito, sin embargo llega a explicitar la idea de «que el Dios de Israel, usando / de su suma providencia, / por señales nos avisa» (vv. 133-135), y de que este Dios está «ofendido» (vv. 149). De ahí que tome la resolución de mandar a su favorito a Jerusalén:

CANDACES Ya sabes que es sacro rito	175
de la gran Etiopía nuestra	
que la Pascua del Cordero	
(que ya, como ves, se acerca)	
haya de ofrecer al templo	
de Jerusalén (en muestra	180
del homenaje a su ley,	
que trajo Sabá de aquella	
visita de Salomón)	
un cordero por ofrenda;	
porque como nuestros templos	185
de diversos dioses eran,	
fue bien que no en torpes aras	
culto al solo Dios se ofrezca,	
y así que a Jerusalén	
vaya ordenó la decencia	190
de que mejor holocausto	
en mejor pira se encienda,	
y supuesto que este año	
el asombro nos le acuerda	
con más instancia, es razón	195
que al paso del favor crezca	



el del galardón [...]  
(vv. 175-197)

La común caracterización de la reina y de su favorito como “temerosos de Dios” («en muestra / del homenaje a su ley», vv. 180-181, «fue bien que no en torpes aras / culto al solo Dios se ofrezca», vv. 187-188) funciona como el punto de partida de la trayectoria dramática que cada uno de ellos va a desarrollar a continuación, y que, para Behomud, se complica con un recorrido espacial. El arranque del doble itinerario espiritual de los protagonistas, al que se opone la hostilidad de las dos figuras malignas, abarca toda la primera mesosecuencia A1, mientras la segunda (A2) dramatiza la puesta en marcha efectiva de Behomud, y los obstáculos que tiene que enfrentar hasta Jerusalén.

Inscribiéndolo en el tiempo, Calderón transforma el relato neotestamentario de una conversión puntual en verdadera búsqueda, a la que confiere una dimensión trágica al hacer coincidir su origen con el momento de la muerte de Cristo. Integrándole el personaje de la reina Candaces, el dramaturgo lo enriquece por otra parte de una perspectiva doble, que cobra su pleno alcance en la segunda macrosecuencia del auto.

La segunda parte del auto se abre en la corte de Etiopía, con el canto de las damas de Candaces: «*Ábrese el carro de palacio y vese Candaces sentada en real trono, y dos damas a su lado cantando*» (+1055). Traducción y adaptación por Calderón de las Lamentaciones (I,1) de Jeremías, este canto resulta emblemático del desarrollo dramático:

DAMAS *Cantan* ¡Oh! ¡Cómo yace postrada,  
sin consuelo y sin placer,  
la emperatriz de las gentes,  
diciendo cuantos la ven:  
Jerusalén, Jerusalén!

MUSICA *Dentro* Pues no hay dolor que iguale a tu dolor,  
conviértete a tu Dios y tu Señor,  
que es el último bien.

TODOS Y  
MUSICA *¡Jerusalén, Jerusalén!*  
(vv. 1056-1064)

Los versos cantados aquí por las damas de Candaces facilitan una lectura tipológica del episodio bíblico, e ilustran prolepticamente la revelación a la que llegará misteriosamente la reina durante su sueño, etapa capital hacia su conversión: «Jerusalén, Jerusalén, / pues no hay dolor que iguale a tu dolor, / conviértete a tu Dios y tu Señor, /

que es el último bien» (vv. 1133-1137). Por otra parte, la letra de la canción, relacionada con Jerusalén, sirve, por asociación de ideas, de puente verbal entre lo que pasa en el palacio de Candaces y la ciudad santa, a la que se está acercando Behomud según la cronología interna al drama:

CANDACES    y el [cuidado] que a mí me aflige es  
                   no haber sabido, después  
                   que fue Behomud enviado  
                   a Jerusalén, de mí,  
                   ¿qué mucho que oyendo ahora  
                   de Jerusalén, Lidora,  
                   ruinas, dél me acuerde? [...]  
                   (vv. 1090-1096)

A la vez que refleja el estado de ánimo melancólico de Candaces, la evocación cantada de Jerusalén permite acercar los dos espacios dramáticos que, desde el principio del auto, van relacionados. Este acercamiento se realizará, efectivamente, gracias al recurso al sueño. Frente a los lamentos que Candaces dirige al cielo, el sueño, que le es conferido por la alegoría de Fe, se manifiesta como una respuesta sobrenatural tanto a sus interrogaciones acerca de su favorito, como a su cuestionamiento espiritual:

CANDACES; Inmenso Dios de Jehová,  
                   o luz o acierto me da,  
                   para que las ansias mías  
                   descansen, sabiendo que  
                   la meda de mi tributo  
                   logró el religioso fruto  
                   del símbolo de la fe!  
                   Vuelva, pues, Behomud con bien,  
                   que pendiente el alma está  
                   hasta saber qué le habrá  
                   pasado en Jerusalén.  
                   *Sale la FE*

FE            Duerme tú, que a ojos cerrados,  
                   creyendo lo que no ve,  
                   hasta su triunfo, mi fe  
                   asistirá a tus cuidados.  
                   (vv. 1114-1128)

Con el sueño de Candaces, la acción se desdobra, sustituyéndose progresivamente a la trayectoria dramática inicial, la de Candaces, otra paralela, la de Behomud. Conjuntamente se produce un desdoblamiento del espacio dramático: el nuevo espacio de Jerusalén se superpone y luego reemplaza duraderamente al espacio de la corte de

Candaces. Merced al mecanismo del sueño, que superpone al espacio dramático inicial del palacio el nuevo espacio dramático de Jerusalén, la reina puede vizualizar lo que ahí se está desarrollando en un tiempo dramático simultáneo<sup>18</sup>:

DAMA 1ª Parece que se ha dormido.

DAMA 2ª Dejémosla descansar,  
que la cura del pesar  
solo el sueño la ha sabido.

CANDACES ¿Qué pesadez tan crúel  
es la que me aflige esquivá?  
(vv. 1138-1143)

*Vanse las DAMAS, y ella en sueños representa, y salen por una parte, el PUEBLO HEBREO con algunos SOLDADOS, y por otra el PUEBLO ROMANO; y entre unos, y otros, la PITONISA, a lo judío, el DEMONIO a lo romano, y en medio de ellos FILIPO, viejo venerable, vestido de antiguo sacerdote en diciendo dentro*

Mientras Candaces duerme en el carro que define el espacio escénico reservado al palacio, los personajes del sueño salen al tablado principal, lo que permitirá plasmar duraderamente el nuevo espacio dramático de Jerusalén. En este primer momento del sueño, que se extiende hasta la llegada de Behomud, presenciamos nuevo enriquecimiento del motivo neotestamentario con una intervención del personaje de Filipo, queriendo poner un término a la riña que opone al Pueblo Hebreo y al Romano. Evidentemente, esta irrupción no viene repertoriada en los Hechos de los Apóstoles, ni en cualquier otro lugar de la Escritura:

FILIPO Teneos.

ROMANO Aparta.

HEBREO Desvía.

FILIPO Aunque aventure una y mil  
vidas en glorioso empleo 1165  
de tus sañas, Pueblo Hebreo,  
o de las tuyas, Gentil  
Romano, no he de dejar  
de persuadir a los dos  
un Dios que es el solo Dios, 1170  
a quien hoy sacrificar,  
-porque el mundo serlo entienda-,  
la víctima me ha tocado,  
no ya en cordero inmolado,  
sino en pacífica ofrenda.<sup>19</sup> 1175

<sup>18</sup> Supongo que esta simultaneidad es causa de que M.C. Pinillos llame este sueño una «visión en sueños», p. 46.

<sup>19</sup> Nos parece importante aquí remplazar el punto y coma de la edición de M. C. Pinillos por un punto, ya con el verso 1175 termina la serie de redondillas que confería su unidad a la primera microsecuencia B1a, y empieza un bloque en romance asonantado é-e que constituye la microsecuencia B1b, que se caracteriza por la salida al escenario de Behomud en el nuevo espacio dramático de Jerusalén.

Y así, aquese advenedizo  
indio que desde el oriente,  
de Jerusalén al templo,  
a hacer sacrificio viene,  
y para entrar en él pide 1180  
licencia, haced que me entregue  
el cordero que trae, pues  
no a ti entregártele debe,  
pues ya tu ley espiró,  
ni a ti, pues la que tú tienes 1185  
ni entra ni sale hasta ahora,  
en los varios pareceres  
de si es mejor o no es,  
en la opinión de ambas gentes  
la nueva ley, que yo admito, 1190  
que no la antigua, que él pierde;  
con que a mí toca.

CANDACES *Entre sueños* ¡Mortal  
congoja! ¡Cielos, valedme!  
(vv. 1163-1194)

Esta previa intervención de Filipo en el sueño de Candaces se caracteriza por su afirmado papel apostólico («no he de dejar / de persuadir a los dos / un Dios que es solo Dios», vv. 1168-1170). Dicha intervención desempeña una función doble: a la vez que anticipa el episodio de la catequización de Behomud camino de Gazá, explicitando ya aquí la caducidad de la Ley Antigua («la víctima me ha tocado, / no ya en cordero inmolado, / sino en pacífica ofrenda», vv. 1173-1175), enfatiza —como lo prueba el cambio métrico que se produce entre los versos 1175 y 1176—, la próxima llegada del personaje de Behomud en el nuevo espacio dramático: «Y así, aquese advenedizo / indio que desde el oriente, / de jerusalén al templo, a hacer sacrificio viene», vv. 1176-1179). La explicación del advenimiento de la Ley de Gracia, rechazada por los interlocutores que pertenecen al mismo espacio dramático de Jerusalén, impacta sin embargo fuertemente a la reina etíope en su palacio, según se puede inferir de su exclamación angustiada («¡Mortal / congoja! ¡Cielos, valedme!», vv. 1193-1194).

De modo similar, las palabras del apóstol anhelando el reconocimiento de la Ley de Gracia en el mismo templo de Jerusalén, mediante una transformación del sacrificio planeado por Behomud de cruento en incruento, suscitan por segunda vez las palabras conmovidas de Candaces. De hecho, la revelación del apóstol aniquila toda la empresa penitencial ideada por la reina, y realizada por su favorito.:

FILIPO ¡Oh Señor, quién mereciese  
ver que víctima que vino  
a vuestro templo a ofrecerse,

volvía tan elevada  
 que decir mi fe pudiese 1235  
 que vino cruento cordero  
 y incruento cordero vuelve! *Vase*

CANDACES

*En sueños* No desmayes, corazón,  
 que aún hay aura que te aliente.  
 (vv. 1231-1239)

La retirada de Filipo se produce algunos versos antes de la llegada de Behomud, permitiendo que el episodio de la catequización de este último en B2a y b no resulte dramáticamente redundante con las palabras aleccionadoras pronunciadas en Jerusalén. Si el contenido de la enseñanza es semejante, el catecúmeno es otro, ya que aquí es Candaces la que, obviamente, se beneficiará de la revelación suscitada por Fe y transmitida por apóstol, mientras Behomud sólo se enfrenta con la hostilidad de Pueblo Romano y Pueblo Judío y huye. La retirada de su favorito, que desaparece del escenario perseguido por sus dos opositores, marca el final del sueño de la reina:

CANDACES

*Despierta* ¡Oh, alevés,  
 cobardes, tiranos! Pero  
 ¿dónde voy de aquesta suerte?  
 ¿dónde estoy que en mí no estoy?  
 ¡Qué extraño sueño! ¡Qué fuerte  
 ilusión! ¡Qué fantasía  
 tan extraña! ¡Qué vehemente  
 aprehensión! ¡Toda soy fuego  
 que me hiela! ¡Toda nieve  
 que me abrasa! Y pues no sé  
 de mí misma, mientras llegue  
 a cobrarme en mis sentidos,  
 ¡valedme, Cielos, valedme!  
 (vv. 1311-1323)

*Ciérrase la aparición, y sale el DEMONIO, y PITONISA*

Los efectos eminentemente perturbadores del sueño en la soñadora denotan el carácter brutal y paradójico de su emoción, consecutiva a la revelación que acaba de experimentar. Pero ésta no desemboca en una conversión inmediata de la reina. No representada en el escenario, la realización de su conversión se explicitará antes del final de la catequización de Behomud por Filipo, en la secuencia B2b, de modo que el momento de la conversión efectiva de la reina coincida con el de su favorito en la cronología dramática:

FILIPO                               Ese noble  
 cuidado, Behomud, que tienes,  
 deja, pues al tiempo mismo  
 que Dios me envió a que asistiese  
 a tu enseñanza, envió  
 a Candaces, en solemne  
 plaustro, a la fe, que en triunfante  
 aclamación extendiese  
 sus esplendores, y a que  
 en un grande acto...: mas deje  
 esto hasta después; y ahora  
 solo a ti, Behomud, atiende.  
 (vv. 1919-1930)

Volviendo a la secuencia B1b y al final de la representación del sueño, observamos que el espacio dramático y escénico inicial del palacio de la reina desaparece sólo trece versos después del despertar de Candaces; el cierre del carro real materializa la sustitución de un espacio escénico por otro, y confirma Jerusalén como nuevo espacio dramático principal. Este movimiento escenográfico rápido provoca que estos trece versos funcionen como un breve paréntesis en el curso del drama, e impide que la vuelta al espacio dramático de Candaces deje una impresión duradera. De hecho, la siguiente salida al escenario de Demonio y Pitonisa en el marco reservado anteriormente a la representación de Jerusalén deja inferir muy naturalmente que ellos siguen en la ciudad santa cuando describen en relato ticsoscópico el regreso del etíope a su tierra («parece / que ya se pone en camino», vv. 1337-1338).

En *El cordero...*, el recurso dramático al sueño, que ocurre en la primera mesosecuencia B1, sirve para prolongar el doble impulso de las trayectorias personales de Behomud y Candaces, cuyo arranque se representó en la macrosecuencia A. Posibilita la plasmación de un nuevo espacio dramático, que llegará a ser el espacio dramático principal, y crea un efecto de simultaneidad que permite presenciar conjuntamente la evolución de la trayectoria espiritual de dos personajes situados en dos espacios dramáticos diferentes. En el caso de Behomud, su dinamismo espacial al desandar el camino hasta Etiopía contribuye también a denotar dicha progresión espiritual.

En esta perspectiva, la revelación del principio de la nueva era por el apóstol Filipo, en el sueño, implica una primera modalidad de conversión gracias a las repercusiones que tiene en la soñadora Candaces. El alcance de lo representado en el espacio dramático onírico sobre los protagonistas del espacio dramático inicial se

observará por una parte, según se refiere al final de la microsecuencia B2b, en la conversión espontánea de la reina. Por otra parte, la intervención anticipada de Filipo en el marco onírico, preparando la dramatización del tradicional episodio de la conversión del eunuco de Candaces, sienta las bases de otra modalidad de conversión, concebida como el resultado de una catequización que tendrá lugar en el mismo momento de la cronología dramática, camino de Gazá.

La mesosecuencia B2 es la que, como ya dijimos, escenifica el episodio neotestamentario propiamente dicho. Enriquece el argumento bíblico al desarrollar en este momento preciso la tercera ofensiva de Pitonisa acerca de Behomud, ofensiva que se revela como el reflejo directo de un intento de seducción similar, en el mismo lugar, cuando el etíope se encaminaba hacia Jerusalén (microsecuencias A2a y b). Pero la actuación perversa de la sirena, que trata de perturbar la lectura del famoso fragmento de Isaías 53 (vv. 1508 *sq.*), fracasa gracias a un segundo recurso al personaje del Ángel. Auxilio sobrenatural precioso ya en la primera parte del auto, en la lucha de los compañeros de Behomud contra el Demonio a punto de robar su cordero (A2b), la figura del Ángel vuelve a intervenir aquí, trayendo por los aires a Filipo en una nube:

PITONISA Yo no lo sé;  
 mas sí sé, pues confidente  
 el corazón (que los males  
 sabe antes de sucederse)  
 me dice que aquella nube,  
 debida a vapor tan breve,  
 que a un solo querer formarla,  
*Chirimías y descúbrese una nube, en que trae el ÁNGEL a FILIPO*  
 robusta en el aire crece,  
 para mi temido asombro  
 es que en cándidas preñeces  
 me avisa, que si un auxilio  
 al rayo del sol le debe,  
 ha de parir (¡con qué rabia  
 lo digo!) de aquella nieve  
 que esconde callada lluvia  
 que lave; mas ya no puede  
 el susto, el ansia, la angustia...  
 ÁNGEL Ya estás adonde Dios quiere  
 que te halle quien te desea  
 y no te conoce.  
 (vv. 1697-1715)  
*Vase el ÁNGEL, dejando a FILIPO en el tablado, y retírase a un lado PITONISA*

Esta escenificación de la intervención del apóstol le confiere, a diferencia del texto neotestamentario, un carácter sobrenatural explícito, idéntico al empleado en el auto de

*La protestación...*, analizado precedentemente. La función auxiliadora del apóstol, expresada por Behomud («¿Quién eres? / Pues me está diciendo el alma, / que a asistir mi duda vienes», vv. 173-1734), se ejemplifica extensamente, a lo largo de los versos 1736 *sq.* hasta el final de la microsecuencia B2b, a través de la catequización del etíope, que se realiza, conforme al texto original, a partir de una glosa tipológica del fragmento de Isaías 53. Pese a las intervenciones perniciosas puntuales de Pitonisa, quien pone en tela de juicio la interpretación del apóstol, la enseñanza lleva sus frutos, y se acaba con el bautismo del neofita:

FILIPO            Falta antes  
catequizarte y ponerte  
en los misterios y avisos  
que creer y guardar debes;  
pero ven, que en sus floridas  
márgenes, antes que llegues  
a la feliz agua, haré,  
Behomud, que industriado quedes.  
BEHOMUD        Aves, montes, cielos, mares,  
ríos, brutos, hombres, peces,  
mirad si puede haber dicha  
que a esta iguale.  
(vv. 1981-1992)

*Vanse los dos, y al mismo tiempo salen el DEMONIO, y PITONISA, cada uno por su puerta.*

Muy ampliamente dramatizado, y hábilmente complicado con las interferencias hostiles de una fuerza maligna, el episodio de la conversión del eunuco de Candaces se beneficia en *El cordero...* de un eco dramático muy rico: ya que concuerda con la conversión de la reina, fuera del escenario, sirve para poner el punto final a la doble evolución espiritual de los protagonistas. La mesosecuencia siguiente (B3 a y b) no hace sino concluir y celebrar estas conversiones después de condenar a las fuerzas del Mal durante un auto de fe. La reunión final de los personajes de Candaces y Behomud en los alrededores de la corte etiópica consagra espacialmente el desenlace común de sus dos trayectorias espirituales —estática la primera y dinámica la segunda—, reunidas aquí para la celebración de la Ley de Gracia a través de la glorificación de la Eucaristía.

\*

\*

\*



Frente a *La protestación...*, *El cordero...* presenta un argumento a primera vista muy diferente: cuando el primero alegoriza el argumento histórico de la conversión de la reina Cristina, en el que se inserta el motivo bíblico de la conversión del eunuco de Candaces mediante el recurso dramático al sueño, el segundo lleva a la escena exclusivamente, ampliándolo y enriqueciéndolo, el mismo motivo de la conversión del eunuco. Más allá de la diferencia de índole de los argumentos, y de tratamiento del motivo de neotestamentario en cada auto, como creemos haber mostrado antes, se destaca entre las dos obras una red de correspondencias interesantes. De hecho, los principales elementos relativos al proceso de conversión se ven dramatizados de modo más complejo en el *Cordero de Isaías*, enriquecimientos múltiples de los que se podría inferir una labor de adaptación del primer auto al segundo, veinticinco años más tarde.

No nos detendremos en la utilización del motivo del eunuco de Candaces frente a su fuente neotestamentaria, tanto en *La protestación...* como en *El cordero*, sino en reelaboración dramática del motivo que se produce de un auto a otro. Así, la relativamente fiel adaptación del relato de los Hechos de los Apóstoles en *La protestación...*, con el breve sueño de la catequización del etíope por Felipe, se ve extensamente desarrollada en *El cordero...*, donde se le añade una importante creación de tensión dramática con el protagonismo maligno de Pitonisa. Más allá de esta evidente segunda reelaboración del texto neotestamentario, la extraña posterior ocurrencia del personaje del Etíope en el desarrollo dramático de *La protestación...* también encuentra su equivalente en *El cordero...*: recordemos cómo, en el primer auto, el Etíope reaparecía, esta vez en el espacio dramático principal compartido por las alegorías y los personajes históricos, para simbolizar sucesivamente a la Gentilidad catequizada, al evangelizador de esta Gentilidad en trance de convertirse, y a otra Gentilidad, nuevamente ubicada en América. Gracias a su segunda intervención, el personaje, testigo del fraude de Herejía, suscitaba la exposición doctrinal del valor de la penitencia, y preparaba su representación dramática concreta a través de la siguiente abjuración de Cristina y «protestación de la fe», término de su conversión. En *El cordero...*, el personaje de Behomud, al recibir la enseñanza catequística del apóstol Filipo, cumple con la misma función de pretexto a la exposición doctrinal en el curso del desarrollo dramático principal. A diferencia del auto precedente, en el que la labor apostólica tiende a aclarar los errores de la herejía protestante para provocar una

conversión al catolicismo, *El cordero...* dramatiza el paso del gentilismo/judaísmo al cristianismo a raíz de la muerte de Cristo. El afán militante que se trasluce en *La protestación...* a través de la larga refutación de los errores y abjuración pública de la fe protestante desaparece en *El cordero...* conjuntamente con la dimensión histórica del argumento, lo que le confiere un alcance mucho más universal. Además, el hecho de representar el segundo auto dos trayectorias espirituales de conversión común refuerza el carácter globalizante del drama, que de cierto modo apura el motivo de la conversión como proceso espiritual hacia la redención.

En esta perspectiva, la figura real que protagoniza en parte *El cordero...* puede aparecer como una reelaboración enriquecida de la figura histórica de la reina de Suecia, y de su experiencia de conversión. En efecto, ambos personajes ofrecen semejanzas que superan su mera función política. Por ejemplo, cuando la reina Cristina se caracterizaba por su apego al estudio de las materias religiosas<sup>20</sup>, y aparecía en el escenario dedicándose a la lectura justo antes de que se le apareciera en sueño el eunuco lector de Isaías, la reina Candaces reproduce de cierto modo esta inquietud espiritual al aparecer preocupada por lo que percibe como señales divinas que no sabe interpretar. La reina etíope comparte este “temor de Dios” con Behomud, pero el carácter a la vez intelectual y espiritual de la búsqueda de Cristina se vuelve más complejo en *El cordero...* al ser distribuido entre los dos protagonistas: Candaces, ansiosa, interroga, y Behomud intenta contestar gracias a sus conocimientos varios, acertando finalmente sin saberlo con la hipótesis que toma prestada a la autoridad de San Dionisio. El será también quien busque la respuestas a sus dudas en la Escritura, en el momento de su vuelta camino de Gazá.

En la misma perspectiva, ambas reinas están anhelando un auxilio de Dios que conteste sus dudas o temores en el momento preciso en que se duermen. En ambos casos, su sueño se constituye como una revelación sobrenatural transmitida gracias a un intermediario (Felipe —traído por un ángel— aleccionando al Etíope en *La protestación...* y Filipo comentando el advenimiento de la Ley de Gracia en *El cordero...*). En los dos casos de sueño, el primer destinatario dramático del mensaje pertenece al mismo ámbito onírico (el funcionario etíope en *La protestación...*, el Pueblo Hebreo y el Pueblo Romano en *El cordero...*), pero el contenido del mensaje

---

<sup>20</sup> Ver Gilbert, 2006.

funciona como revelación acerca de las reinas, que pertenecen a un ámbito dramático diferente. El sueño funciona entonces como pretexto para tocar con cierto efecto retrasado a la soñadora, quien se apropiará del sentido del mensaje onírico de modo analógico. *La protestación...* dramatiza luego, en el personaje de Cristina, el proceso de la lenta admisión de la revelación, y de la progresiva asimilación de su contenido doctrinal, trayectoria semejante a la de Behomud en *El cordero....* Por su parte, la reina Candaces representa la conversión directa, espontánea frente a la revelación divina, aunque en ambos casos se produzca gracias a un intermediario.

¿Reelaboración del motivo central de *La protestación...*, o sencillamente nueva adaptación más tardía y compleja del episodio de los Hechos de los Apóstoles en *El cordero....* gracias a una duplicación de los itinerarios espirituales? Fuera cual fuera el proceso de su concepción, el conjunto de estos dos autos ofrece, tanto por el sofisticado equilibrio de su estructuración como por la complejidad de la trayectoria dramática de sus protagonistas, combinada cada vez con un hábil recurso al sueño, dramatizaciones logradísimas del misterioso proceso espiritual de la conversión .

CALDERON DE LA BARCA, Pedro, *La protestación de la fe*, ed. G. P. Andrachuk, Kassel/Pamplona, Reichenberger/Universidad de Navarra, 2001.

—*El cordero de Isaías*, ed. M. C. Pinillos, Kassel/Pamplona, Reichenberger/Universidad de Navarra, 1996.

*Diccionario de Autoridades*, edición facsímil, Madrid, Gredos, 1990.

*Dictionnaire de la Bible, Supplément*, Paris, Letouzey, 1996.

*Dictionnaire de Spiritualité*, sous la direction de Marcel Viller assisté de F. Cavallera et de J. de Guibert, Paris, 1937.

FLASCHE, H., «Ideas augustinianas en la obra de Calderón», *Bulletin of the Hispanic Society*, 61, 1984, 335-42.

GILBERT, F., «Polimetría y estructura dramática en el auto de Calderón *El cordero de Isaías* (1681), y sus consecuencias en la creación del espacio dramático», *Criticón* 96, 2006, en prensa.

—«Polimetría, versos cantados y estructura dramática: funcionalidad del texto cantado en el auto de Calderón *El cordero de Isáis* (1681)», actes du séminaire du LEMSO du ?? octobre 2006 «Le plaisir des formes», à paraître.

. —«La dramatización de una conversión al catolicismo en el auto de Calderón *La protestación de la fe* (1656)», actes du séminaire du LEMSO du 24 mars 2007 «Transmettre une conviction ou un savoir religieux», à paraître.

LUNDELIUS, R., «Queen Christina of Sweden and Calderon's *Afectos de Odio y Amor*, *Bulletin of the Comediantes*, 38, 2, 1986, 231-48.

OOSTENDORP, H. TH, «Cristina de Suecia en el teatro español del siglo XVII, *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 245-59.

PRIETO, M. R., «El auto sacramental de Calderón *La protestación de la fe*, su nacimiento y reaparición en el siglo XVIII», *Segismundo*, 11, 1975, 171-236.

VACANT, A., MANGENOT, 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., «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El Burlador de Sevilla*», *El escritor y la escena VI*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63.

WEINER, J., «Cristina de Suecia en dos obras de Calderón de la Barca», *Bulletin of the Comediantes*, 31, 1971, 25-31.