



HAL
open science

Reflexiones sobre los autos bíblicos de Calderón: el ejemplo de ¿Quién hallará mujer fuerte? (1672)

Françoise Gilbert

► **To cite this version:**

Françoise Gilbert. Reflexiones sobre los autos bíblicos de Calderón: el ejemplo de ¿Quién hallará mujer fuerte? (1672). XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Jul 2008, Wroclaw, Polonia. pp.223-239. halshs-00943873

HAL Id: halshs-00943873

<https://shs.hal.science/halshs-00943873>

Submitted on 11 Feb 2014

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.

**Reflexiones sobre los autos bíblicos de Calderón:
el ejemplo de *¿Quién hallará mujer fuerte?* (1672)**

Françoise GILBERT

A la zaga de Ángel Valbuena Prat y Alexander Parker, Enrique Rull, en un libro reciente titulado *Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón*¹, señala en la producción sacramental calderoniana «un proceso de perfeccionamiento, un camino que recorrer y una evolución evidentes»². La apreciación de dicha evolución implica consideraciones de índoles diversas³: entre ellas, interesan particularmente nuestro propósito las perspectivas de discriminación genérica y de establecimiento cronológico. En la confluencia de estos dos enfoques se inscribe en efecto el cuestionamiento que pretendemos llevar a cabo en el presente estudio, al examinar los autos de argumento bíblico de Calderón.

Como veremos, los autos de esta categoría se encuentran mayoritariamente en el período de madurez del dramaturgo, y la crítica, que sepamos, no ha dedicado a este fenómeno de concentración genérico-cronológica. Para tratar de explicar este relativo silencio, será necesario, por una parte, reexaminar el problema de la definición del subgénero del auto sacramental bíblico, y aportar unas cuantas matizaciones a los criterios genéricos establecidos inicialmente por Ángel Valbuena Prat y, por otra parte, intentar comprender por qué estos autos bíblicos carecen de apreciaciones puramente literarias⁴, las cuales, en palabras del profesor Rull, consisten en «la experimentación directa sobre los textos concretos, [experimentación que] nos puede dar la clave de su

¹ Rull, 2004.

² Rull, 2004, p. 45.

³ Rull, 2004, p. 93, preconiza los siguientes requisitos: «[...] estamos convencidos de que los esfuerzos por distinguir etapas en el teatro sacramental de Calderón deben tener en cuenta varios principios: primero, que se trata sólo de abarcar un género específico, el sacramental; segundo, que es imprescindible para ello considerar la cronología de las obras; tercero, que hay que indagar en los cambios habidos por las fechas históricas en lo que se refiere a las condiciones teatrales, de representación, con especial atención a la escenografía; cuarto, que hay que relacionar todo esto con los posibles cambios en la vida del autor y las condiciones sociales y ambientales en las que se mueve, por si las modificaciones de ésta afectan a su modo de componer; quinto, que sólo la experimentación directa sobre los textos concretos nos puede dar la clave de su evolución, transformación, peculiaridades de estilo, de versificación, de composición y estructura, y de pensamiento».

⁴ Salvo unas cuantas excepciones como el muy convincente y detallado apartado dedicado a *Sueños hay que verdad son* en Rull, 2004, pp. 345-405, y el brillante artículo de Mercedes Blanco sobre los tres autos de ámbito babilónico *La cena de Baltasar, La torre de Babilonia y Mística y real Babilonia*. Ver Blanco, 2007, pp. 33-73. Muy logrado consideramos también el artículo sobre *Primero y segundo Isaac* de Rauchwarger, 1983.

evolución, transformación, peculiaridades de estilo, de versificación, de composición y estructura, y de pensamiento»⁵. Nos esforzaremos pues, en un primer momento, por redefinir el subgénero de los autos bíblico y reflexionar sobre su llamativa concentración entre los autos de madurez. Y propondremos, en un segundo momento, y a modo de ejemplo, el análisis de la estructura de un auto bíblico tardío *¿Quién hallará mujer fuerte?* (1672), para ilustrar cómo su mismo argumento bíblico participa del «proceso de perfeccionamiento» antes señalado, en la medida en que su misma estructuración dramática contribuye a potenciar la dimensión alegórica argumental.

Definición del subgénero de los autos bíblicos

Son trece los autos caracterizados por Valbuena Prat, en su edición de los *Autos Sacramentales* de 1952, como el «grupo c: Autos de temas del Antiguo Testamento», donde los define como los autos «referentes a distintas épocas de la historia bíblica»⁶. Dos de ellos son anteriores a 1637 (*La cena de Baltasar* y *La torre de Babilonia*), cinco se representaron antes de 1666 (*La primer flor del Carmelo*, *La piel de Gedeón*, *Primero y segundo Isaac*, *Mística y real Babilonia* y *El viático cordero*), y cinco después del 1669 (*Sueños hay que verdad son*, *¿Quién hallará mujer fuerte*, *El arca de Dios cautiva*, *La serpiente de metal*, y *El árbol del mejor fruto*). Pero las cosas son más complejas porque el propio Valbuena Prat, en las páginas que dedica a los autos de Calderón en la sexta edición de su *Historia de la literatura española*, publicada en 1960⁷, vuelve sobre su previa clasificación de los autos:

En la extensa serie de autos hace falta una clasificación. Nosotros intentamos una, que aceptamos provisionalmente, aunque elaboramos otra, teniendo en cuenta algunos nuevos puntos de vista. En ella, distinguimos los autos cuyos temas son de síntesis original de Calderón, sin atenerse a un texto histórico, legendario o místico «a dos luces», en cuyo grupo señalamos los «teológicos y filosóficos» [...], y los «de circunstancias» de motivo ocasional; y los que ofrecen el doble plano literal y místico o profético en dos grupos *bíblicos* y *clásicohistóricos*; el *bíblico* se divide en autos *del Antiguo* y *del Nuevo Testamento*. [...]. En los asuntos del Nuevo Testamento, suele predominar un síntesis alegórica a base de varias parábolas y episodios evangélicos. [...] Son mucho menos historiales que los del subgrupo anterior»⁸.

⁵ Rull, 2004, p. 93.

⁶ Valbuena Prat, 1952, pp. 32-33.

⁷ Valbuena Prat, 1960, pp. 499-524. Primera edición 1937.

⁸ Valbuena Prat, 1960, pp. 514-515.

De modo que, en el subgénero bíblico entran ahora tanto los autos del Antiguo Testamento como del Nuevo Testamento, diferenciándose estas dos subcategorías del auto bíblico, más allá de su situación en el conjunto escriturario, por el grado más o menos «historial» de su argumento (Valbuena Prat entiende aquí el adjetivo *historial* como sinónimo del adjetivo *histórico*).

Si examinamos, por ejemplo, el caso de *El tesoro escondido* (1679), constatamos, que si bien parte del hecho «histórico» de la visita de los Reyes Magos a Belén para adorar al niño recién nacido (Mateo 2, 1-2), también escenifica la parábola del tesoro (Mateo 13, 44), formando pues una mezcla equivalente del elemento historial y del elemento parabólico. De ahí que *El tesoro escondido*, que el crítico hacía figurar en su edición de 1952 entre los «Autos inspirados en parábolas y relatos evangélicos»⁹, lo pueda adscribir ahora al subgénero sacramental bíblico. Y nosotros haríamos lo mismo con el auto de *El cordero de Isaías* (1681). Clasificado por Valbuena Prat en 1952 como «Auto histórico y legendario»¹⁰, lo designaríamos hoy como auto bíblico en la medida en que «la leyenda del sacrificio de corderos que, desde el tiempo de la Reina de Saba, enviaban de Oriente a Jerusalén»¹¹, viene estrechamente relacionada con el elemento *historial* —o históricamente factual, en palabras de Ignacio Arellano¹²— del episodio neotestamentario de la conversión de la reina etíope Candaces mediante la intervención acerca de su eunuco del apóstol Felipe (Hechos 8, 26-40)¹³.

Se podrán pues llamar bíblicos los autos que, a diferencia de los que escenifican solamente parábolas del Nuevo Testamento, contienen un elemento historial, pertenezca al Antiguo o bien al Nuevo Testamento. A base de este criterio, llegaríamos a un total de quince autos ‘bíblicos’. Su trama argumental, pues, procedería casi exclusivamente de la narración del elemento historial que ya vertebra el substrato escriturario escogido, funcionando este como «macrotexto argumental», por decirlo con los términos empleados por I. Arellano en el apartado de su libro *Estructuras dramáticas y*

⁹ Valbuena Prat, 1952, p. 32.

¹⁰ Valbuena Prat, 1952, p. 33.

¹¹ Valbuena Prat, 1952, p. 34.

¹² Véase Arellano, 2001, p. 112: «Con los autos de argumento bíblico, o de historias sagradas y hagiográficas, cuyos episodios argumentales se consideran históricos en cuanto a su verdad factual, se da una coincidencia perfecta entre lo historial y lo histórico».

¹³ Hechos 8, 26-40: «He aquí que un etíope eunuco, privado de la reina de los etíopes Candaces, que estaba a cargo de su tesoro, y había venido a adorar en Jerusalén...». El eunuco se interroga sobre el sentido de un pasaje de Isaías, y el apóstol Felipe, solicitado por «un ángel del Señor», llega para explicárselo: el etíope se convierte y el apóstol desaparece, arrebatado por el espíritu del Señor.

alegóricas en los autos de Calderón dedicado a «un caso de intertextualidad privilegiada: la Biblia»:

Otra modalidad, básica, pero de la que me ocuparé muy someramente, debido a la misma claridad del mecanismo, es la de los macrotextos argumentales, esto es, aquellos que proporcionan el esquema argumental completo del auto. [...] La intensidad y extensión de referencias es máxima en estos autos especialmente vertidos hacia sus modelos de la Escritura. [...] Para los del Viejo Testamento funciona de manera constante la tipología, de la que podríamos considerar ejemplo arquetípico el auto de *Primero y segundo Isaac*, modelo de alegoría bíblica [...]¹⁴.

Una vez establecida la definición de lo que consideramos como autos de argumento bíblico, conviene preocuparse por su ubicación en la producción sacramental calderoniana.

Cronología general de la producción sacramental de Calderón

He aquí cómo el profesor Rull sintetiza la ordenación cronológica de los autos establecida por sus predecesores, y la suya propia:

Valbuena Prat distinguía tres etapas de evolución en los autos: «una inicial hasta aproximadamente 1648, otra intermedia desde 1648 hasta 1660, y otra final desde ese año hasta el año 1681. Alexander. A. Parker, por su lado, tendía a resumirlas en dos: una hasta 1647 y otra desde este año hasta el final. Otros intentos como los de Kurt Reichenberger y Juventino Caminero mezclan los géneros al establecer unas etapas de evolución del autor (comedias y autos) y añaden conceptos de historia de arte, como los de manierismo y barroco. Naturalmente que nuestro propio intento adolece de tantas imprecisiones como todos los demás, o quizá no menos que los otros, pues quisimos realizar la clasificación teniendo en cuenta a la vez la cronología, la biografía del autor y su evolución estética. Descubrimos así tres etapas esenciales: una primera, de testimonios ciertos (otra anterior hipotética llegaría hasta 1630, pero no tenemos garantía documental sobre la misma, aunque es improbable que no escribiera ningún auto antes de los años treinta), esa primera abarcaría de 1630 a 1650, con su tardía ordenación sacerdotal; otra de 1650 hasta 1670 (con la interrupción de los años 1666 a 1669, causada por la muerte del rey Felipe IV), y la última, que llegaría desde ese año hasta el final de sus días¹⁵.

El punto de partida de nuestra reflexión fue el sentimiento difuso de que la mayoría de los autos de argumento bíblico se situaba más bien al final de la producción calderoniana. Para confortar esta impresión inicial, intentamos establecer una cronología razonada que permitiera darle mayor fundamento. Por eso proponemos adjunto un cuadro que difiere ligeramente del esquema del profesor Rull, porque éste escoge criterios de discriminación cronológica diferentes de los nuestros. Por una parte,

¹⁴ Arellano, 2001, p. 93.

¹⁵ Rull, 2004, p. 46.

preferimos abrir el primer período de la producción de autos calderonianos con el año de 1634, año para el que se conocen ya a ciencia cierta por lo menos cuatro autos (*Los encantos de la culpa*, *El nuevo palacio de Retiro*, *El veneno y la triaca* y *El divino Orfeo* (*1^{ra} versión*)); por otra parte, hacemos nuestro el conocido criterio escenográfico de la utilización de cuatro carros en vez de dos a partir del año de 1647 para marcar el principio de nuestra segunda etapa, en vez de privilegiar el dato personal de la ordenación como sacerdote de Calderón en 1651¹⁶. Finalmente adoptamos las fechas de representación que se establecieron, como fruto de la última investigación, para cada uno de los autos publicados desde 1992 en la serie de *Autos Sacramentales Completos de Calderón*, y completamos esta lista por las fechas propuestas por Parker en su cronología¹⁷ (estos últimos títulos aparecen en cursivas en el cuadro adjunto) en el caso de los autos todavía no publicados en esta serie, haciendo caso omiso de los títulos de autos perdidos hoy, o de autoría dudosa.

[Cronología]

Si comentamos rápidamente la producción global de autos tal como aparece en este cuadro, comprobamos que la primera etapa, de trece años (1634-1646), consta de unos veinticinco títulos; que la segunda (1647-1669), de veintitrés años en teoría, pero de 19 en realidad por la interrupción de cuatro años (1666-1669) a causa de la muerte del rey Felipe IV, nos ofrece unos treinta y dos autos; que la última, que se extendería del año 1670 al 1681 —sólo once años—, ve la creación de 26 autos. Y comprobamos ya, por otra parte, en este mismo cuadro, que se da una densificación notable de la producción de autos bíblicos en la última fase de la producción calderonian: los autos de este subgénero aparecen en efecto con una frecuencia muy regular¹⁸ (cada dos o tres años) en esta etapa final, mientras los cinco títulos bíblicos de la segunda etapa se encontraban más esparcidos en el tiempo, y los dos únicos autos de la primera etapa se concentraban más bien en los años primerizos.

Quisiéramos, ahora, dejando de lado la perspectiva cronológica, preocuparnos por la dimensión exclusivamente dramática del auto bíblico, y considerar la reelaboración en él de la materia bíblica desde el punto de vista de su funcionamiento

¹⁶ En 1650, ingresa la Orden Tercera de San Francisco; se ordena en 1651. Los dos elementos van ligados, por supuesto.

¹⁷ Parker, 1983, pp. 221-252.

¹⁸ De hecho, a partir del año de 1659 y hasta 1681 se conservan los títulos de los dos autos de Calderón escritos cada año con motivo de la fiesta del Corpus Christi, por encargo del ayuntamiento de Madrid.

como obra de teatro. Sírvanos de ejemplo un auto bíblico poco estudiado de la época de madurez, representado el auto en la fiesta del Corpus madrileño de 1672: *¿Quién hallará mujer fuerte?*¹⁹.

Un ejemplo de auto bíblico tardío: «¿Quién hallará mujer fuerte?»

Su argumento se fundamenta en dos momentos diferentes del Antiguo Testamento. El primero, que da su título al auto, es el libro bíblico de los Proverbios (31, 10), donde aparece la pregunta así formulada: «¿Quién hallará una mujer fuerte? De mayor estima es que todas las preciosidades traídas de lejos y de los últimos términos del mundo». Esta es la pregunta que hace, en la apertura del auto, el personaje alegórico de Sabiduría a las cuatro virtudes cardinales, y luego a Mundo, proponiéndoles, como un certamen, encontrar a la mujer que corresponda al texto de los Proverbios y a la vez al pasaje del Génesis (3, 15) en que una figura de mujer que rompe la frente del dragón, figura que se considera tradicionalmente como tipo de la Virgen. El marco historial en el que se dramatiza esta búsqueda es, por su parte, el episodio, relatado en Jueces 4 y 5, de la guerra dada al pueblo de Israel por el rey de Canaán, Jabín, cuyo ejército manda su general Sísara. En este episodio actúan dos figuras de mujeres, Jael, la esposa del hebreo Haber, y Débora, quien gobierna en ausencia de su marido en los montes de Efraín. [Cuadro]

Para captar, más allá del nivel meramente argumental —es lo que hacen Arellano y Galván en las páginas 15-16 de la Introducción a su edición del auto—, la organización propiamente dramática de este auto, daremos toda su importancia a los elementos que, más allá de su particular función estética o semántica²⁰, sirven para hacer visibles las diferentes fases del desarrollo dramático, reveladoras éstas, a su vez, de todas las líneas de fuerza, correspondencias y metáforas que generan la coherencia alegórica elaborada sobre la base del argumento. Para poner de realce esta estructura, pues, nos fundamentaremos prioritariamente en el criterio métrico²¹ (variaciones

¹⁹ Véanse los artículos de Mayberry, 1997, Walthaus, 2001, y la edición del auto por Arellano y Galván, 2001.

²⁰ Según la nueva función definida en 1608-1609 por Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*.

²¹ Me fundamento, aplicándola al género sacramental, en la teoría de Marc Vitse sobre la preeminencia del criterio métrico como principio estructurante de las comedias áureas para corrales (Vitse, 1998). En ella, considera los datos de versificación como «los únicos datos absolutamente fidedignos ofrecidos por el dramaturgo» (p. 50) y, por consiguiente, como el criterio prevalente para establecer la estructura de una comedia.

métricas), que complementaremos cuando se dé el caso con el criterio escénico (escenario vacío), el geográfico (espacio único), el cronológico (tiempo continuo) y el escenográfico (apertura y cierre de los carros)²².

Contemplemos, para entenderlo, el cuadro adjunto. En su primera columna se encuentra el resultado de una jerarquización de los datos métricos proporcionados por *¿Quién hallará mujer fuerte?*, con la diferencia hecha entre «formas englobadoras y formas englobadas»²³ y también entre texto representado y texto cantado, a veces englobado éste, ya que puede implicar unas variaciones métricas no significantes desde un punto de vista estructural. Esta jerarquización se refleja luego en la determinación de secuencias dramáticas, que clasificamos en macrosecuencias [A, B y C], (meso)secuencias [A1, A2, B1, B2, B3, B4] y microsecuencias [B1a y B1b]. La tercera columna documenta las coordenadas espacio-temporales de la acción, mientras la cuarta sintetiza la trayectoria dramática de los protagonistas de la obra. Sirviendo de separación horizontal, las zonas grises materializan la distinción entre las tres macrosecuencias A, B y C.

La separación entre A y B se corresponde, más allá de un cambio métrico, con un momento en que queda el escenario totalmente vacío (criterio escénico), con el consiguiente cambio espaciotemporal. Por su parte, la separación entre B y C, que traduce el cambio métrico como señal del principio de una nueva macrosecuencia, sin embargo no coincide con ninguno de los demás criterios —secundarios— antes definidos. Pero lo que sí se evidencia con la nueva fase revelada por el cambio métrico es el desarrollo (cronológico) de la acción dramática, cuya coherencia evidencia: después de la pausa en la acción que constituye la noche de oraciones, pausa creadora también de tensión dramática con la perspectiva del próximo combate, llega la aurora de la mañana siguiente y el principio de la resolución del doble conflicto. El cambio de metro marca entonces el principio de la batalla después de los preparativos de las macrosecuencias A y B, y anuncia la cercana resolución alegórica de la búsqueda de la mujer fuerte después de la presentación y superposición de las dos figuras de mujeres.

²² Véase Ruano de la Haza, 1994, pp. 291-294.

²³ 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 para la intercalación de una canción o de algún texto “citado”, como para la modificación en el tono o en el carácter de una situación dramática [...]».

La organización interna de cada una de las tres macrosecuencias en distintas meso y microsecuencias puede también inferirse a partir de la distribución en ellas de las diversas formas métricas. Así, la primera mesosecuencia A1, caracterizada por el uso de quintillas, termina con el paso al romance *é-a* en el verso 69. La acción que se enmarca en esta primera mesosecuencia se sitúa en las esferas sobrenaturales²⁴, e implica a las alegorías de Sabiduría y las cuatro virtudes. Sabiduría evoca la existencia futura de una mujer fuerte, profetizada ya en el Génesis (3,15), y se pregunta si Mundo sabrá reconocerla. Se abre así un certamen entre las virtudes cardinales, quienes intentarán ayudar a Mundo a que determine cuál de ellas mejor representa a la figura marial. Al cambio métrico que marca el final de esta primera mesosecuencia A1 corresponde la salida al escenario del personaje de Mundo. Aunque no abandonemos la esfera sobrenatural en la que se ubicaba el principio del auto, la aparición del personaje alegórico de Mundo prepara la entrada en la esfera historial —precisamente en el lugar de Israel en que están los protagonistas— que se realizará en el verso 269 de la mesosecuencia A2. De hecho, Sabiduría define a su interlocutor Mundo como «Inferior ámbito, centro / del orbe, que hoy entre densas nieblas sepultado yac[e]» (vv. 121-123), o sea como representante alegórico —y paradójico— de la esfera ‘historial’. La llegada de este personaje, y sus consiguientes intercambios con las precedentes alegorías, funcionan como progresiva transición hacia el ámbito historial, y confirma la autonomía del anterior bloque de quintillas en cuanto marco de la mesosecuencia A1, exclusivamente alegórica. Con el paso de la secuencia A1 a la secuencia A2, si bien se prolonga el certamen alegórico con el anuncio del premio —una guirnalda— que Mundo concederá a la virtud victoriosa, se prepara la focalización en el espacio dramático de la esfera puramente historial, en la que se introducen los protagonistas del conflicto que opone Canaán a Israel. Dentro del mismo bloque de romance *é-a*, la irrupción de lo historial se manifestará explícitamente con el comentario de Mundo frente al ruido de cajas y trompetas que se oye después del verso 283: «Jabín, hoy Rey de Canán / (¡oh, historial, qué presto dejas / lo alegórico, si ya / no es porque entrambos convengan! / Jabín, pues, Rey de Canán [...] / acabar con [Israel] intenta» (vv. 284-288 y v. 297). La permanencia del metro romance *é-a* a lo largo de toda la secuencia A2 subraya la continuidad dramática, a pesar de la reducción del espacio dramático a la

²⁴ Véanse Arellano y Galván, 2001, p. 9.

esfera historial, a la vez que pregona la «conveniencia» o imbricación de entrambas esferas, imbricación sintetizada en el personaje alegórico de Mundo.

El paso de la mesosecuencia B3 a la B4, es otro ejemplo del predominio del cambio de métrica los demás criterios a los que se suele acudir para delimitar un cambio de secuencia dramática, y que aquí no coinciden con dicho cambio métrico. En efecto, existe un desfase textual de 19 versos entre el cambio de marco escénico y dramático (Sísara y Haber²⁵ dejan el lugar de los hebreos en el verso 1250, y aparece en el verso 1251 Sabiduría, «*en un trono en lo alto*»), y el posterior cambio de métrica (paso, en el verso 1270, de las silvas de consonantes que deslindan la mesosecuencia B3 a las redondillas de la mesosecuencia B4). Estos 19 versos, constituidos por el parlamento y la plegaria de Sabiduría, a la que contestan en eco los cantos de las virtudes, también sirven de transición, ahora entre el solo universo dramático de los israelitas, en el que se encontraban Haber y Sísara en la mesosecuencia anterior, y el espacio dramático extendido que reúne los tres espacios dramáticos respectivos de Sabiduría, de Débora, acompañada de sus dos virtudes de Justicia y Templanza, y de Jael, acompañada ésta de Fortaleza y Templanza. Como bien deja entender la acotación después del verso 1262, «*[A²⁶] una parte, lo más distante que puedan, Débora, Justicia y Prudencia, y a otro Jael, Fortaleza y Templanza, y en medio la Sabiduría*», los espacios escénicos materializados por los carros 1 y 2²⁷ enmarcan al personaje de Sabiduría, quien saldrá del escenario en el verso 1333. Antes de este verso, Sabiduría debe de encontrarse, probablemente²⁸, en el nivel alto del carro primero, donde «*Sale la Sabiduría en un trono en lo alto*» (v. 1262+). Esta yuxtaposición de los espacios dramáticos de Sabiduría, y de Débora y Jael se prolonga a lo largo de la mesosecuencia B4, hasta que, en la macrosecuencia siguiente (C), se entren sucesivamente Sabiduría y Jael, dejando sola a Débora, con quien pronto se reúne Barac antes del ataque contra Sísara.

²⁵ En la edición de Arellano y Galván, 2001, p. 119, la acotación sólo señala la salida del escenario de Sísara, ya que se transcribe erróneamente «Vase y [...]».

²⁶ En la edición de Arellano y Galván, 2001, p. 120, esta acotación se transcribe: «Una parte, lo más distante [...]». Rectificamos.

²⁷ Véase *¿Quién hallará mujer fuerte?*, ed. Arellano y Galván, 2001, pp. 9-10, y 32-33.

²⁸ Arellano y Galván, 2001, p. 9, infieren a partir de la memoria de apariencias relativa al carro uno, que «Ese mecanismo se emplea al final del auto, cuando “*sube sentada por elevación la Sabiduría, con hostia y caliz en la mano*” (v. 1776)». Lógicamente, tendría que ser el mismo mecanismo el que eleve a Sabiduría una primera vez en el verso 1251.

El deslinde entre las macrosecuencias B y C es constituido por el paso, en el verso 1318, de las redondillas al romance. La permanencia métrica (romance ó) que informa esta última macrosecuencia C es expresión de la continuidad dramática que se impone más allá de los varios espacios dramáticos abarcados. De hecho, el espacio dramático se reduce, en un primer tiempo, y debido a las retiradas sucesivas de Sabiduría y de Jael, desde el espacio triple de la noche de oración, al campo de batalla cercano al lugar de los israelitas, hacia el que bajan las tropas de Débora, y ahí derrotan a las tropas de Sísara; mientras que, en un segundo momento, dicho espacio dramático vuelve a ensancharse con la representación de la vivienda de Jael, en el nivel superior del carro 2, y culmina la acción con la victoria de ésta sobre Sísara a quien acaba de matar (v. 1744+), y luego con la exaltación final de la Eucaristía por Sabiduría en el carro 1.

Se desprenden del cuadro así constituido varios elementos muy significativos del desarrollo dramático de la obra. Primer punto, comprobamos una organización tripartita del auto²⁹, organización sobre la que volveremos a continuación. Segundo punto: observamos un reparto de los dos papeles mujeriles pertenecientes a la esfera historial muy revelador de la orientación del desarrollo dramático. De hecho, predomina la figura femenina de Jael, cuyo espacio dramático se asimila con el elemento escénico del carro segundo³⁰. Jael interviene en cada una de las tres macrosecuencias: es la única figura mujeril presente en la macrosecuencia A, ya que sólo se alude, brevemente, a Débora; Jael vuelve a aparecer en la secuencia B4 de la macrosecuencia B junto con Débora, y por fin comparte con ella el protagonismo de la macrosecuencia C.

Al contrario, el personaje de Débora, cuyo ámbito espacial específico son los montes de Efraín materializados por el carro primero³¹, no interviene antes de la macrosecuencia B, donde es exclusiva protagonista feminil de las secuencias B1, B2 y B3, y constituye el primer polo dramático de la secuencia B4 donde, como vimos, se yuxtaponen los dos espacios historiales y el espacio sobrenatural, para reunirse en un espacio común de oración. Por fin, Débora desempeña un papel importante en la macrosecuencia C, pero su éxito guerrero se verá suplantado finalmente por la actuación

²⁹ Véase *¿Quién hallará mujer fuerte?*, ed. Arellano y Galván, 2001, pp. 15-16, donde se propone una articulación del auto en cuatro partes.

³⁰ Véanse Arellano y Galván, 2001, p. 9.

³¹ Véanse Arellano y Galván, 2001, p. 9.

de Jael. El predominio de esta última figura tiende entonces lógicamente a designar a Jael como la protagonista más importante del argumento, en la que seguramente se asentará la parte más impactante de la alegoría del auto, como se confirma al final de la obra.

Tercer punto, vemos una constante imbricación, a partir de la mesosecuencia A2, de la esfera sobrenatural y de las alegorías que de ella proceden, con la esfera historial y los protagonistas bíblicos³². De ahí que los versos cantados³³, que casi todos emanan de las alegorías de las virtudes («es que como son virtudes / hablan muy de otra manera / que los humanos, y así / siempre su dulzura suena / interiormente al oído, / en blanda música puesta» (vv. 209-214), que los versos cantados, pues, se distribuyan de manera equilibrada en todas las secuencias, contraponiéndose de modo eficaz a los ruidos de cajas del ejército de Sísara y confirmando la función a la vez estructural y semántica de la música³⁴. Además de manifestar de modo sonoro la compenetración de las esferas alegórica e historial, los versos cantados, por su misma organización estrófica [ver el esquema métrico adjunto], manifiestan el único funcionamiento válido para unas virtudes cardinales, o sea un funcionamiento cuádruple.

Sirva de ejemplo, dentro del bloque de quintillas que forma la inicial mesosecuencia A1, el reparto de los primeros versos cantados, dentro, sucesivamente por Prudencia, Justicia, Templanza y Fortaleza. Constituyen respectivamente el hemistiquio del verso final de la quintilla de los versos 21 a 25, y el último verso quebrado de tres cuartetas aabb (vv. 26-38). Estos fragmentos de versos vuelven a repetirse de manera seguida y complementaria, formando los dos versos finales de la quintilla siguiente, que reúne en un mismo período estrófico y semántico las voces sucesivas de Sabiduría y de las virtudes:

³² Véanse Arellano y Galván, 2001, p. 17, que comprueban «una arquitectura del auto que se compone de dos niveles, que el propio texto llama “alegórico” e “historial” [...]. En el primero, que sirve de marco, se encuentran la Sabiduría y el Mundo; el otro es el enfrentamiento de Débora y Jael con Sísara. Pero el marco no es una situación estática, sino una historia, con “acción” [...]. Además los dos niveles no están estrictamente separados, sino que interaccionan». No estamos de acuerdo con la noción de “marco” aplicada a la esfera sobrenatural, ya que, si bien es el espacio dramático que abre el auto, no es el que lo cierra: en el ámbito historial propio de Jael es donde termina el drama.

³³ Sobre el papel de la música en los autos de Calderón, véanse los trabajos de Sage, 1956 y 1973; Pollin, 1968, 1972, 1973; Ruiz Lagos, 1970; Querol Gavalda, 1981 (a) y (b), y 1983.

³⁴ Véase Gilbert, 2008.

SABIDURÍA	Y pues la han de prevenir anuncios cuya apariencia la enseñe antes de venir, ¿quién hoy al Mundo decir sabrà alguno? <i>Dentro canta</i>
PRUDENCIA SABIDURÍA	La Prudencia. No dudo que ella sabrà mas, quién me asegurará, que crea el Mundo su noticia? <i>Dentro canta</i>
JUSTICIA SABIDURÍA	La Justicia. Mas quisiera mi deidad que lo hiciera la piedad, ¿quién me dará otra esperanza? <i>Dentro canta</i>
TEMPLANZA SABIDURÍA	La Templanza Mejor me suena esta voz ¿Y quién, oh acento veloz, da de uno y otro certeza? <i>Dentro canta</i>
FORTALEZA SABIDURÍA	La Fortaleza. No mal mi pregunta empieza, poniéndome en confianza de que anuncien su belleza... <i>Cantando</i>
PRUDENCIA	La Prudencia. <i>Sale</i>
TEMPLANZA	La Templanza <i>Sale</i>
JUSTICIA	La Justicia <i>Sale</i>
FORTALEZA	Y Fortaleza <i>Sale</i>

(vv. 26-42)

No daremos más ejemplos por falta de tiempo, pero todos los versos cantados por las cuatro virtudes y apuntados en el esquema métrico, cántense en coro o de manera individual, a modo de eco a las palabras de un personaje o a modo de estribillo, o distribuyéndose sobre dos o cuatro versos, acaban por integrarse en una forma estrófica organizada que sintentiza su complementariedad y coherencia a la vez estructural y semántica.

Volviendo ahora a la estructura tripartita del auto, observamos que facilita la fusión de los dos personajes de mujeres fuertes que informan el argumento, y acaban superponiéndose al final de la macrosecuencia B. El primer movimiento, después de iniciar la búsqueda de dicha mujer, enfoca la acción en los israelitas, y más precisamente en Jael, cerca de quien obran Fortaleza y Templanza para moderar su resistencia al demoníaco enemigo Sísara, con el que el traidor Haber colabora. La segunda macrosecuencia, por su parte, empieza en el ámbito dedicado a la mujer profetisa Débora, y se centra en esta segunda figura femenina: la vemos, primero, en su

ejercicio de la justicia, ejercicio a través del que se ilustran los consejos que le prodigan Justicia y Prudencia. La vemos, luego, con Barac y los demás refugiados, y las virtudes ahora influyen en las decisiones guerreras que toma Débora, al nombrar a Barac su general y al decidir atacar a Sísara. En esta segunda macrosecuencia, el protagonismo de Jael se limita a la mesosecuencia B4, que opera la superposición de las dos figuras femeninas del auto y dramatiza escénicamente la yuxtaposición y fusión de sus respectivas oraciones antes de la batalla, introducidas éstas por el breve parlamento transicional de Sabiduría al final de B3:

SABIDURÍA Sí harán, que está la gran Sabiduría,
cuando tú tan soberbiamente vano,
viendo desde su trono soberano
la humildad con que allí Débora orando
la noche pasa; allí Jael clamando
también a Dios, partida la asistencia,
una de la Justicia y la Prudencia
como gobernadora,
y otra como señora
de su casa y familia, en confianza
de que haya Fortaleza en la Templanza;
¡Oye, Señor, sus voces...
(vv. 1250-1262)

La segunda macrosecuencia termina, pues, con las rogativas, de estructuras sintácticas paralelas y alternadas, y posiblemente cantadas³⁵, que las dos mujeres dirigen simultáneamente, desde espacios diferentes, a un mismo Dios, para pedir la derrota del enemigo común del pueblo de Israel gracias a la mujer fuerte prometida por Sabiduría. Se prolonga brevemente este canto amebeo al principio de la macrosecuencia C, pero el cambio de métrica, con el paso de las redondillas al romance –ó, anuncia la próxima divergencia de las trayectorias dramáticas de las dos mujeres, antes puntualmente reunidas. De hecho, animada por Sabiduría, Débora se encamina hacia el combate, mientras Jael prolonga la oración. No por eso desaparecerá, sin embargo, la

³⁵ Véanse Arellano y Galván, 2001, p. 11: «Hay, sin embargo, una escena en que los humanos parecen cantar, según los indicios que da el texto. En la larga oración de Débora y Jael, aunque no se afirma que canten, lo cierto es que en varias ocasiones interviene cada una de ellas acompañada simultáneamente por sus dos virtudes, y no se dice que estas “representen”, como sí se especifica para tres versos al final de la escena (vv. 1343-1345). Si es cierto que cantan, se ajustan a la “oposición de coros” —aunque minúsculos— que ha señalado Díez Borque como práctica teatral calderoniana inspirada en un uso frecuente en el templo; y constituyen una oración musical de alabanza y súplica, como otras que comenta el mismo autor. Responde también a una directriz para la música litúrgica dictada en Trento, como recuerda Pollin: el favorecer la monodía en vez de complicadas composiciones polifónicas, para facilitar la comprensión del texto rezado».

convergencia, elaborada en los dos movimientos precedentes, de las dos trayectorias femeninas hacia una reunión y superposición de sus figuras, sino que se en dos tiempos en la macrosecuencia C. En un primer tiempo, después de la batalla, Mundo reconocerá en Débora a la mujer fuerte de los Proverbios, pero en un segundo tiempo, ésta se verá sustituida por Jael algunos versos después, como explica Sabiduría:

SABIDURÍA Aunque en las dos
se explican los dos lugares
que quise confrontar yo,
en el consuelo de que veas
sombras de tu redención,
pues Débora es la mujer
fuerte, por quien preguntó
el proverbio, puesto que ella
al enemigo venció
y Jael la que invencible
el Génesis prometió,
puesto que es la que quebranta
la frente al monstruo feroz,
¿quién duda, que conviniendo
los dos visos en las dos,
que una es redención al pueblo,
y otra al Mundo es redención?
(vv. 1790-1806)

A principios del auto, Sabiduría remitía a la invencible mujer evocada en el Génesis y en los Proverbios, no como a una sola figura virginal, sino como a una serie de ellas, susceptibles de fusionarse o superponerse en una sola figura futura: «Y pues la han de prevenir / anuncios cuya apariencia / la enseñe antes de venir» (vv. 21-23). Gracias a las dos figuras de mujer que informan el argumento, se superponen a lo largo del auto diversos fragmentos prefigurativos que acabarán fusionando, en tanto que alegoría, no en una de las dos figuras de mujeres fuertes dramatizadas aquí, sino en la única completa, por venir, que se encarnará con toda plenitud en la Virgen María. En ella se concentrarán a un tiempo las cuatro virtudes cardinales que en nuestro auto se reparten de modo complementario entre las dos figuras tipológicas, así como las prefiguraciones del Génesis y de los Proverbios.

Hemos empezado este trabajo interrogándonos sobre la evolución de la producción sacramental calderoniana, y sobre la concentración de autos bíblicos en el período considerado de plenitud artística y conceptual del dramaturgo. A través del ejemplo concreto de *¿Quién hallará mujer fuerte?*, y del análisis de su estructuración

dramática primordial manifestada por la ordenación métrica, quisimos mostrar que la dramatización del argumento bíblico preestablecido no limita la alegorización a la mera transposición tipológica, ni reduce las dimensiones tanto teatrales como teológicas del auto. Al contrario, el argumento bíblico se presta muy bien a una reelaboración dramática compleja de la materia historial veterotestamentaria, y a una promoción de su alcance alegórico más trascendente. Quizá no sea una casualidad, al fin y al cabo, esta concentración de los autos bíblicos en el final de la producción calderoniana: además de enriquecerse del amplísimo substrato exegético de la tradición patrística, reserva inagotable de metáforas y símbolos, dichos autos le dan su plena dimensión al alcance alegórico del argumento. A partir de una trama narrativa y de personajes preexistentes en la fuente escrituraria, y por consiguiente dotados ya de una interpretación alegórica en el marco interpretativo de la Historia de la Salvación, la reordenación de la materia bíblica que implica la elaboración de trayectorias dramáticas demultiplica el alcance de la alegorización: a la dimensión figurativa de la materia bíblica se suma la elaboración de una coherencia teatral que, a nuestro parecer, demultiplica el potencial alegórico.

Bibliografía:

ARELLANO, I., *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Pamplona-Kassel /Universidad de Navarra-Edition Reichenberger, 2001.

ARELLANO, I., y GALVÁN, L., «Introducción» a su ed. *¿Quién hallará mujer fuerte?*, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Edition Reichenberger, 2001.

BLANCO, M., «Babel-Babilonia en los autos sacramentales de Calderón: la estatua y la torre como símbolos del absolutismo», en *El mundo maravilloso de los autos de Calderón* (21-22 de noviembre de 2005, Casa de Velázquez), Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Edition Reichenberger, 2007, pp. 33-73.

CALDERÓN DE LA BARCA, P., *¿Quién hallará mujer fuerte?*, eds. I. Arellano y L. Galván, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra/Edition Reichenberger, 2001.

GILBERT, F., «Polimetría, versos cantados y estructura dramática: funcionalidad del texto cantado en el auto de Calderón *El cordero de Isaías* (1681)», séminaire du LEMSO «Le plaisir des formes», octubre de 2006, Toulouse, CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail («Médiennes»), 2008, en prensa.

MAYBERRY, N. K., «The “strong woman” en Calderón’s *autos*: the exegetical and iconographic tradition of the Virgin immaculate», *Bulletin of the Comediantes*, 49, 1997, pp. 307-318.

POLLIN, A. M., «Calderón’s *Falerina* and Music», *Music and Letters* (Oxford), 49, 1968, pp. 317-328.

—«*Cithara Iesu*: La apoteosis de la música en *El divino Orfeo*», en *Homenaje a Casaldueiro: crítica y poesía*, eds. R. P. Sigele y G. Sobejano, Madrid, Gredos, 1972, pp. 417-431.

— «Calderón de la Barca and Music: Theory and examples in the *Autos* (1675-1681)», *Hispanic Review*, 41, 1973, pp. 362-370.

QUEROL GAVALDA, M., *La música en el teatro de Calderón*, Barcelona, Institut del Teatro, 1981 (a).

—, *Teatro musical de Calderón. Estudio, transcripción y realización del acompañamiento*. Barcelona, C.S.I.C, 1981 (b).

—, «La dimensión musical de Calderón», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. II, pp. 1155-1160.

RAUCHWARGER, J., «La unidad temática y estructural del *Primero y segundo Isaac*», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. II, pp. 733-749.

RUANO DE LA HAZA, J. M., y ALLEN, J. J.: *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.

RUIZ LAGOS, M., «Apuntes sobre acotaciones musicales en los autos de Calderón», *Anales del Instituto de estudios madrileños*, 1970, pp. 63-77.

RULL, Enrique: *Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón*, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Edition Reichenberger, 2004.

SAGE, J., «Calderón y la música teatral», *Bulletin Hispanique*, 58, 1956, pp. 275-300.

—, «The function of Music in the Theater of Calderón», en D. W. Cruickshank y J. E. Varey, *Pedro Calderón de la Barca. Comedias*, vol. 19, *Critical Studies of Calderón’s Comedias*, London, Tamesis Books, 1973, pp. 209-230.

VALBUENA PRAT, Á., ed., *Obras Completas de Calderón de la Barca*, vol. III, *Autos sacramentales*, Madrid, Aguilar, 1952.

— *Historia de la literatura española*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1960, t. II, sexta edición.

VITSE, M., «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*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad de Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63.

— «Métrica y estructura en *El gran teatro del mundo* de Calderón», en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructura (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, eds. I. Arellano y E. Cancelliere, Madrid/Frankfurt Am Main/Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2006, pp. 609-624.

WALTHAUS, R., «“Femme forte” y emblema dramático: la Jezabel de Tirso y la Semíramis de Calderón», en *Actas del IV Congreso de la AISO*, Münster/Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2001, pp. 1361-1370.

[DJ	El divino Jasón.	1630<	PM	<i>El pleito matrimonial del cuerpo y el alma.</i>
SS	<i>La siembra del Señor.</i>		TB	La torre de Babilonia. 1637<
	1634<			
HV	<i>La hidalga del valle.</i>	¿1633-36?]	PB	El primer blasón del Austria.¿1638?
EC	Los encantos de la culpa.	1634	MM	Los misterios de la misa. 1640
NP	El nuevo palacio del Retiro.	1634	PCT	Psiquis y Cupido (Toledo). ¿1640?
VT	El veneno y la triaca.	1634	LQ	Lo que va del hombre a Dios.1642
DOP	El divino Orfeo (1 ^{ra} v.)	1634	LE	Llamados y escogidos. 1643
CB	La cena del rey Baltasar.	1634	VSP	<i>La vida es sueño (1^{ra} v.)</i> (¿1643- 1645?).
GT	<i>El gran teatro del mundo.</i>		SG	El socorro general. 1644
GM	<i>El gran mercado del mundo.</i>	1635-40	HC	La humildad coronada. 1644
DC	<i>El divino cazador.</i>		PD	<i>El pintor de su deshonra.</i> 1645
GD	<i>El gran duque de Gandía.</i>			
TM	Triunfar muriendo.			
UR	<i>La universal redención.</i>			

VZ	El valle de la Zarzuela.	1646	IM	No hay instante sin milagro.	1672
<hr/>			AD	El arca de Dios cautiva	1673
<hr/>			VSS	La vida es sueño (2ª v.).	1673
<hr/>			VI	La viña del Señor.	1674
FC	La primer flor del Carmelo.	1647	NM	La nave del mercader.	1674
VG	La vacante general.	1647	JF	El jardín de Falerina.	1675
TPP	Tu prójimo como a ti (1ª v.).	1647	HP	El nuevo hospicio de pobres.	1675
LM	El laberinto del mundo.	1647	SM	La serpiente de metal.	1676
SE	La segunda esposa.	1648	AH	Los alimentos del hombre.	1676
RE	<i>A Dios por razón de estado. (¿1649?)</i>		ER	Las espigas de Ruth.	1677
PG	La piel de Gedeón.	1650	DOS	El divino Orfeo (2ª v.).	1677
AR	El año santo de Roma.	1650	RC	<i>La redención de cautivos.</i>	1677
SC	La semilla y la cizaña.	1651	MF	El árbol del mejor fruto.	1677
CA	El cubo de la Almudena.	1651	FI	El pastor Fido.	1678
LC	La lepra de Constantino.	1651	DD	El día mayor de los días.	1678
AM	El año santo en Madrid.	1652	SB	El segundo blasón del Austria.	1679
NH	<i>No hay más fortuna que Dios. ¿1652?</i>		TE	El tesoro escondido.	1679
OR	El orden de Melchisedech. ¿1652-57?		IG	El indulto general.	1680
CE	La cura y la enfermedad.	1655?	AP	Andrómeda y Perseo.	1680
PF	La protestación de la Fe.	1656	DF	La divina Filotea.	1680
TPS	<i>Tu prójimo como a ti</i>	<i>(¿1656?)</i>	CI	El cordero de Isaías.	1681
PS	Primero y segundo Isaac.	1658			
DM	La devoción de la misa.	1658			
SP	El sacro Pernaso.	1659			
MT	<i>El maestrazgo del toisón.</i>	1659			
DI	El diablo mudo (1ª v.).	1660			
LA	<i>El lirio y el azucena.</i>	1660			
PR	<i>Primer refugio del hombre y probática piscina.</i>	1661			
OM	Las Órdenes militares.	1662			
MR	Mística y real Babilonia.	1662			
DOS	El divino Orfeo (2ª v.).	1663			
MC	A María el corazón.	1664			
IS	La Iglesia sitiada.	1664			
IN	<i>La inmunidad del sagrado.</i>	1664			
VC	El viático cordero.	1665			
PCM	Psiquis y Cupido (Madrid).	1665			
<hr/>					
Prohibición de representar autos entre 66-69					
SH	Sueños hay que verdad son	1670			
DP	El verdadero dios Pan.	1670			
SRP	El santo rey don Fernando (I).	1671			
SRS	El santo rey don Fernando (II).	1671			
QH	¿Quién hallará mujer fuerte?	1672			

