

Polimetría y estructuras dramáticas  
en el auto de Calderón *Los encantos de la culpa* (1645):  
las implicaciones dramáticas de una estructura binaria.

Françoise GILBERT

«¡Trabajo hay para muchos y por muchos años!». Con estas palabras, alentadoras y desesperantes a la vez, concluía Marc Vitse una ponencia magistral titulada «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El Burlador de Sevilla*»<sup>1</sup>. En ella, demostraba la preeminencia absoluta del criterio métrico como principio estructurante de las comedias áureas de corral, considerando los datos de versificación como «los únicos datos absolutamente fidedignos ofrecidos por el dramaturgo»<sup>2</sup>. Terminaba su ponencia sugiriendo varias pistas de investigación, entre las cuales la de comprobar si el modelo de análisis, por él elaborado, también podía aplicarse, «más allá del corral, a obras pensadas por otros escenarios, como los teatros reales o los carros y tablado del Corpus, o sea para otros géneros de espectacularidad»<sup>3</sup>. Y concluía: «¡Trabajo hay para muchos y por muchos años!».

Palabras desesperantes, las suyas, porque después de la brillantísima exposición de la teoría del maestro, una siente más aún las propias limitaciones y la inmensidad de la tarea; pero palabras alentadoras también, en la medida en que abren una pista metodológica casi inexplorada hasta ahora. Ya que aquí de rendir homenaje se trata, he escogido seguir por la vía iniciada años ha<sup>4</sup> por el maestro, y comprobar, a partir del ejemplo del auto calderoniano *Los encantos de la culpa*<sup>5</sup>, hasta qué punto se revela operativo su método aplicado al género del auto sacramental.

Tanto como las comedias, las obras sacramentales carecen de «marcas materiales que traduzcan visiblemente las divisiones internas del conjunto monolítico»<sup>6</sup> formado, en el caso del auto, por su acto único. De ahí la multiplicidad de divisiones posibles según criterios tan variados (temáticos, escenográficos, etc.) como difíciles de considerar como definitivos<sup>7</sup>. Intentaré aquí establecer una organización del texto de *Los encantos de la culpa* que se fundamente prioritariamente en el criterio métrico, al

---

<sup>1</sup> Vitse, 1998.

<sup>2</sup> Vitse, 1998, p. 50.

<sup>3</sup> Vitse, 1998, p. 60.

<sup>4</sup> Ver también Vitse, 1985.

<sup>5</sup> Citaré por la reciente edición de J. M. Escudero, 2004.

<sup>6</sup> Vitse, 1998, p. 46.

<sup>7</sup> De ahí los frecuentes desacuerdos entre los críticos que se preocupan por la cuestión de la estructura.

que añadiré los criterios escénico (escenario vacío), geográfico (espacio único), cronológico (tiempo continuo), y escenográfico (apertura y cierre de los carros) tales como los ha definido José María Ruano de la Haza<sup>8</sup>. Cada vez que sea posible, me esforzaré por seguir escrupulosamente el método vitiano, empezando por jerarquizar los datos métricos, diferenciando entre «formas englobadoras y formas englobadas»<sup>9</sup> para poder distinguir entre cambio métrico estructurante y mero cambio «tonal», introducido por las formas métricas englobadas. Esta jerarquización se reflejará luego en la determinación de secuencias dramáticas: ayudándome de los demás criterios (escénico, geográfico, cronológico, y escenográfico), delimitaré las diferentes macrosecuencias polimétricas y sus respectivas microsecuencias.

### **Métrica y estructura**

Los dos únicos críticos que se preocuparon realmente por la estructura del auto *Los encantos de la culpa*, que lleva al escenario el episodio mitológico de la transformación de los compañeros de Ulises por la maga Circe<sup>10</sup>, no concuerdan en sus conclusiones<sup>11</sup>. Hans Flasche, en su estudio de 1968 vuelto a publicar en 1980<sup>12</sup>,

---

<sup>8</sup> Ruano de la Haza, 1994, pp. 291-294.

<sup>9</sup> 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 par la modificación en el tono o en el carácter de una situación dramática [...]».

<sup>10</sup> *Odisea*, libro X, pp. 133-574. Véase el resumen de Grimal, 1965, 107-108: «Ulises envía en reconocimiento a la mitad de su tripulación, al mando de Euriloco. El grupo penetra en un bosque y llega a un valle, donde los hombres descubren un brillante palacio. Entran en él, con excepción de Euriloco, que decide permanecer a la defensiva, ocultándose y observando la acogida de que se hace objeto a sus compañeros. Los griegos son bien acogidos por la dueña del palacio, que no es otra sino Circe. [...] les invita a sentarse y participar en un banquete, y los marineros aceptan encantados. Pero tan pronto como han probado los manjares y bebidas, Euriloco ve cómo Circe toca a los invitados con una varita y les transforma en animales diversos: cerdos, leones, perros... cada uno según la tendencia profunda de su carácter y su naturaleza. Luego la maga los empuja hacia los establos, ya repletos de animales semejantes. Ante este espectáculo, Euriloco se apresura a escapar y vuelve adonde está Ulises, a quien cuenta la aventura. Ulises resuelve entonces ir personalmente junto a la maga para tratar de salvar a sus compañeros.»

<sup>11</sup> Aunque no saque de ello conclusiones en cuanto a la estructura del auto, cabe dejar constancia del trabajo de Diego Martínez Torrón, 1983, quien intuitivamente señala los cambios métricos a lo largo de su exposición, en varios aspectos acertada, del desarrollo dramático del auto.

<sup>12</sup> Flasche, 1980, pp. 539-540: «Bei dem Versuch [...] daß auto *Los encantos de la Culpa* zu besserem Verständnis zu gliedern, kann man dort, wie schon in meiner Inhaltsangabe erwähnt, einen ersten Einschnitt sehen [...], wo, nach klassisch-scholastischer Lehre auch des Verstandes beraubt, einschlüft un als ein “*cadaver temporale*” [cf. v. 270] bezeichnet wird. Der Traum, der ihm die Folgen seines Tuns vor Augen führt, d. h. die Verwandlung der Sinne in Tiere, die ihn nun warnen, der Bericht (sozusagen die Teichoskopie) des Verstandes, der die Verführung der Sinne ausführlich schildert und den Menschen zur Besserung anregt, dann diese in drei Stufen vollzogene Besserung mit Culpa —der Schuld— führt, dürfen als zweite Handlungskette bezeichnet werden. Doch zeigen sich schon vorher, d. h. vor Vers 753, Anzeichen einer Wandlung. Dieser Wandlung gelten die folgenden dreihundert Verse (bis 1076), d. h. die dritte Handlungskette. Nach der großen Verführungsrede der Schuld [...] fällt ihr der Mensch erneut so zum Opfer, daß die Worte “de mí me olvido” [v. 888] (“ich vergesse mich”) und sie das Wort “Venci”

destaca cuatro movimientos. El primero hasta el momento en que el Hombre, despojado de sus sentidos, se duerme y viene descrito como un «temporal cadáver»; el segundo abarca el sueño, que pone ante sus ojos la consecuencia de sus actos, es decir, la transformación de los sentidos en animales, la relación del Entendimiento, que describe detalladamente la seducción de los sentidos y lo lleva a enmendarse, y luego la enmienda en tres etapas, con la ayuda de la Penitencia mediante la aparición de Iris; el tercer movimiento empieza, según el crítico alemán, cuando un cambio se produce con los 300 siguientes versos: el Hombre renovado, sin embargo, se «olvida de si mismo» y se entrega a la Culpa; el cuarto y último movimiento, desde la intervención de Penitencia hasta el final, muestra al hombre en el camino de la salvación.

Por su parte, Aurora Egido, en 1982, aboga por una estructura tripartita heredada directamente de la oratoria sagrada:

La disposición del sermón solía ser, como se sabe, tripartita, aunque contuviese otras subdivisiones, muchas veces realizadas con fines mnemotécnicos. El sermón de un tema, como la *oratio* clásica, se fabricaba con un exordio, una narración y un epílogo de desigual extensión. La analogía con las tres jornadas de la comedia nueva es evidente. [...] Condensada la acción dramática en un acto, el auto mantiene, sin embargo, los resortes de la comedia acercándose al sermón de manera muy clara, pues, como apuntamos, la intriga cede el paso a la exposición y el desenlace es intuido de antemano<sup>13</sup>.

En la nueva edición de *Los encantos de la Culpa* publicada por la Universidad de Navarra y la editorial Reichenberger en 2004, con introducción de Aurora Egido y edición crítica de Juan Manuel Escudero, la estudiosa reitera, sin precisarlas más, las afirmaciones de su antigua publicación, mientras que el autor de la edición crítica no dedica ninguna palabra a la estructura en su estudio de la transmisión textual (pp. 107-121).

Ahora bien: si aplicamos al auto que nos interesa el criterio de la versificación como elemento estructurante primordial, comprobamos que ni la estructura en cuatro bloques de Flasche, ni la tripartita de Aurora Egido, deducidas de criterios más bien subjetivos o externos al mismo texto, se corresponden con los resultados obtenidos y que recogemos en el cuadro adjunto (pp. 00)<sup>14</sup>. En él nos proponemos evidenciar la

---

[v. 894] (“ich siegte”) spricht. Der Zustand der gänzlichen Hingabe wird durch die völlig unerwartete Ankündigung ein Art «□ □ □ □ □ □ □ □» (Beginn der vierten Handlungskette) erschüttert. Von hier, von Vers 1077 an bis zur Katastrophe als Lösung, als “*conversio in tranquillitatem*” [...] erstreckt sich das den Menschen auf seinem Weg zur Rettung zeigende Bühnengeschehen bis zum Ende des Autos».

<sup>13</sup> Egido, 1982, pp. 91-92 (p. 73 de la introducción a la ed. de 2004).

<sup>14</sup> Compartimos totalmente el juicio de Viviana Díaz Balsera, 1989, pp. 137-138, cuando dice en su nota 15: «Diferimos además con H. Flasche por su concepto de “estructura”. Él trabaja la «estructura» como

estructura dramática del auto partiendo de los grandes bloques métricos que en él se suceden, distinguiendo entre formas «englobadoras» y «formas englobadas» (primera columna del cuadro), y clasificando las unidades dramáticas en macrosecuencias [A y B] y microsecuencias [A1, A2, A3, A4; B1, B2, B3] (segunda columna). 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 doble línea de separación horizontal entre A y B corresponde al parámetro escenográfico del escenario radicalmente vacío, con solución de continuidad espaciotemporal total. Como se puede comprobar en la primera columna del cuadro, se distinguen obviamente dos bloques o movimientos dramáticos (las macro-secuencias A y B), de desigual extensión —el primero abarca las dos terceras partes del texto— separados por el único momento en que funcionan juntos los varios criterios de discriminación de las unidades dramáticas: un cambio métrico acompañado de un escenario vacío, junto con un cambio espaciotemporal y geográfico, con su probable mutación escenográfica. Se trata del momento en que, en el verso 957, después de haberse adentrado en el palacio de Culpa a pesar de los lamentos de Entendimiento y Penitencia, vuelven a salir a escena la Culpa, el Hombre y los Sentidos, en un nuevo espacio dramático que es el «jardín de las Delicias» del Palacio de Culpa.

Siguiendo el mismo método, es decir partiendo de la ordenación métrica que la genera, deducimos fácilmente la organización dramática interna de estos dos movimientos. En lo que al primero se refiere, una primera micro-unidad dramática (A1), delimitada por silvas de pareados, se extiende del verso 1 a 88, y sirve de marco a la tempestad de apertura y al desembarco del Hombre acompañado por su Entendimiento y sus cinco Sentidos en la isla de Circe. Una segunda micro-unidad dramática (A2), caracterizada por el empleo del romance asonantado en *-é*, abarca los versos 89 a 298, y nos muestra al Hombre, después de incitar a sus Sentidos a explorar la isla de manera autónoma en busca de placeres, durmiéndose bajo un ciprés y soñando con la transformación de sus Sentidos. Entendimiento, que había seguido a los Sentidos en su aventura, vuelve para contar lo que pas, abriéndose este episodio con el paso del romance *-é* a las redondillas, nuevo metro que sirve, en una tercera micro-unidad dramática (A3, vv. 299-504), para la relación por Entendimiento de la transformación efectiva de los Sentidos en animales. La aparición de Penitencia, cantando en un arco-

---

una reconstrucción de la intencionalidad original del dramaturgo, pero nosotros pensamos que un texto puede y de hecho rinde más significación de la que el autor quiso o pudo prever».

iris, clausura esta tercera subparte, mientras que el paso al romance asonantado en *e-o* en el verso 505 señala el principio de la cuarta micro-unidad dramática (A4). Ésta se prolonga hasta el verso 957 que, como hemos señalado, marca el final del primer gran movimiento del auto. Esta cuarta micro-unidad se abre con el discurso de Penitencia, y escenifica a continuación la difícil enmienda del Hombre gracias al ramillete de virtudes regalado por Penitencia, y su siguiente resistencia a Lascivia y Culpa quienes, con su séquito de damas, intentaban seducirlo. La recuperación por el Hombre de sus Sentidos, devueltos a su forma humana por la maga, se prolonga por un nuevo intento de seducción de Culpa, y se suelda por la capitulación del Hombre. Éste despidió deliberadamente a su Entendimiento para seguir a Culpa hacia su magnífico palacio, a pesar de las admonestaciones tardías de Entendimiento, de vuelta. Se cierra el movimiento con la aparición de Penitencia quien aconseja a Entendimiento que use del humano miedo a la muerte para rescatar al Hombre.

La segunda parte se abre posteriormente en un espacio dramático y escenográfico diferente con una primera micro-unidad B1 en romance asonantado *u-a* (vv. 958-1077), que escenifica los placeres gozados por el Hombre y los Sentidos: en compañía de Culpa y sus damas, se regocijan en su jardín de las delicias, donde organizan un banquete de los sentidos. Una segunda micro-unidad B2 empieza con el nuevo cambio métrico que ocurre en el verso 1078, extendiéndose el uso de las quintillas se extiende hasta el verso 1097, para expresión del *memento mori* cantado por Entendimiento dentro. Le contesta en eco el canto horaciano de las damas de Culpa, que celebran la vida y sus placeres. Entendimiento, siguiendo los consejos de Penitencia, acaba por llamar al arma antes de salir a escena. La última micro-unidad B3, determinada por una versificación en romance asonantado en *a-a*, abarca los versos 1198 hasta 1359, y corresponde a la aparición en un carro triunfal de Penitencia, quien socorre al Hombre devolviéndole su ramillete de virtudes. Al banquete de los sentidos se sustituye un banquete eucarístico, que Culpa en vano intenta desacralizar a ojos de los Sentidos para impedir la huida del Hombre. Todos los marineros acaban por embarcarse mientras Culpa desencadena contra ellos una tempestad contrarrestada por Penitencia. Se aleja la nave, y los palacios de Culpa enfurecida se hunden a pesar de sus imprecaciones, mientras todos celebran la Eucaristía.

## Parámetros estructurales y desarrollo dramático

De las dos partes que identificamos, encerradas formalmente entre dos tempestades que presiden a las dos trayectorias inversas de la llegada a y de la salida de la isla de Circe, sólo la primera parte se inspira fielmente de los cantos X y XI de la *Odisea*<sup>15</sup>. En efecto, como nota muy bien Diego Martínez Torrón:

En el mito griego, el final feliz es el momento en que Ulises domina el hechizo de Circe y la posee carnalmente disfrutando de ella sin mayores preocupaciones. Sin embargo, Calderón presenta este desenlace como una prolongación más del tema de la Culpa humana. Si en el mito griego Ulises somete sexualmente a su poder a Circe, en Calderón el Hombre sucumbe a los encantos de la Culpa y cae de nuevo en sus redes. La relación entre poseedor y poseído cambia y se invierte en el tratamiento calderoniano del tema [...].

Nótese cómo el mito griego, que no conoce la culpa, considera como un final feliz el que Ulises holgara con Circe, mientras que en el auto esto es una recaída en la Culpa, que pondrá de manifiesto la reiterada posibilidad de salir del pecado. Cuando el mito griego acaba, el auto continúa<sup>16</sup>.

Superponiéndose a la metafórica peregrinación de Ulises para ampliarla en la segunda parte, la estructura binaria que acabamos de definir vertebró un desarrollo dramático en el que la caída inicial, representada por la metamorfosis de los Sentidos, y la recaída casi inmediata y deliberada del Hombre, a pesar de la primera intervención de Penitencia, constituyen el primer movimiento. La progresión dramática entre los dos movimientos del auto estriba en el paso de la dramatización de esta siempre renovada caída del Hombre en poder de la Culpa, en el primer movimiento, a su siempre renovable redención en el segundo movimiento.

Esta trama potencia la índole dual del conflicto que el Hombre experimenta: porque su inclinación natural hacia el pecado resulta a la vez exterior a y constitutiva de su naturaleza, el Hombre llega a ser al mismo tiempo objeto y terreno de conflicto, es decir objeto de la contienda superior en que se oponen Penitencia y Culpa en el eterno esquema agónico de la historia de la salvación, y escenario de una psicomaquia que atormenta su libre albedrío. La dualidad del conflicto sufrido por el Hombre encuentra entonces un respaldo natural en la estructura binaria del auto, cuya primera macrosecuencia ejemplifica las dos caídas que pade: una primera caída, en la que no toma directamente parte en la culpa (la transformación de los Sentidos en animales, a lo largo de las micro-unidades A2 y A3); y, después de su penitencia provisional, su recaída

---

<sup>15</sup> Delfín Leocadio Garasa, 1963, Bernhard Paetz, 1970 y Ludwig Schrader, 1973 estudiaron el origen griego de la fábula de Circe, su evolución en la literatura posterior y su reutilización por diversos autores españoles, entre los que destacan Lope de Vega y Calderón.

<sup>16</sup> Martínez Torrón, 1983, pp. 708-709.

voluntaria en la culpa (secuencia A4). La segunda macro-secuencia, por su parte, dramatiza más bien la complacencia en el estado de pecado (B1) y el conflicto interno experimentado por el Hombre en poder de la Culpa, en el momento de escoger entre aquella y Penitencia (B2).

Por otra parte, el dramaturgo enriquece la complejidad de esta doble contienda jugando con la polisemia implicada por el mismo título *Los encantos de la culpa*<sup>17</sup>. O bien la palabra *encanto* tiene el sentido de «el efecto y obra ejecutada por el Encantador. [...]». Por ampliación vale suspensión, embeleso, causado por alguna transposición y embargo de los sentidos»<sup>18</sup>, y con este sentido se ejemplifica a través de los hechizos que utiliza la Culpa/Circe, fuerza exterior al Hombre, para atraerlo y mantenerlo cautivo del pecado. O bien Calderón saca provecho del sentido figurado de la palabra *encanto*, que según *Autoridades* remite al atractivo físico («Se dice por exageración, cuando se pondera alguna cosa singular y exquisita, como la hermosura, gracia y donaire de una mujer o niña, y otras cosas, que causan admiración») <sup>19</sup>, a través de las numerosas y potentísimas evocaciones de la hermosura de la Culpa, que dejan constancia de su enorme poder de seducción y de la perpetua y conflictiva tentación a la que somete al Hombre.

Este juego dilógico sobre el sentido de los *encantos* de la culpa a su vez refleja globalmente la estructura binaria de la obra. La primera macro-secuencia (A) ejemplifica más bien los hechizos de la Culpa (A2-A3), gracias al motivo emblemático

---

<sup>17</sup> Aurora Egado, 1982, pp. 68-70, se preocupa por el sentido de las palabras «encanto», «encantamiento», «encantar», pero el único crítico en subrayar la polisemia del título, y el provecho dramático que el dramaturgo saca de ella, es Richard LeVan, 1982, p. 188: «The sensuality motif or the fable becomes a metaphor for the seductive charms of sin, and the action depicts not a torrid love story but a psychological conflict in which the human will is ironically enticed into sin by appeals to its natural desire for good. [...] The correspondence between “culpa” and “encanto” is precise, yet manifold in its implications. First of all, in this fable “enchantment” means “transformation”; sin is the corruption or “transformation” of man’s inner nature. Secondly, enchantment is a magical enslavement from which the victim can be freed only through an equally supernatural antidote, just as man is liberated from slavery to sin by divine grace. Thirdly, the word “encanto”, in its plural form, is used in Spanish to denote the seductive charms of a beautiful woman: in other words, sin is somehow inherently attractive to man. And furthermore, *encanto* in Calderón’s time was an equivalent for *apariencia* or *engaño*, a falsification of reality by supernatural means. Especially in the seventeenth century, sin and moral disorder were held to be results of the inability to distinguish appearance from reality. The fundamental analogy between the story as a metaphor and Calderón’s theme extends therefore to the allegory’s portrayal of Christian salvation. Man’s disenchantment from sin must begin with *des-engaño*. [...] The magical counter-charm to sin’s power is the grace, imparted through the Eucharist, which brings about a “retransformation” of man’s inner being, known in theological terms as justification, [...]. As the allegory’s fundamental analogy, the enchantment metaphor establishes a natural and convincing correspondence between the overall scope of the theme and its figurative vehicle, the Circe fable».

<sup>18</sup> *Autoridades*. Ver en el mismo diccionario la definición de Encantamiento: «El objeto o apariencia, que por arte mágica se pone a la vista, o se hace para fingir y manifestar como real y existente lo que en sí no es. Dícese también Encantación o Encanto».

de la transformación de los Sentidos en bestias, mientras la segunda macro-secuencia (B) dedica un primer momento (B1) a la celebración del *encanto*/ hermosura de la Culpa que mantiene al Hombre en poder suyo, y en un segundo momento (B2) confronta este atractivo con el poder del *memento mori*. La secuencia central del auto (A4) funciona como una transición entre estos dos valores semánticos de la palabra, así como entre el primer y el segundo movimiento: apenas redimido por Penitencia, el Hombre se deja seducir por la Culpa, y escoge deliberadamente seguir a la «gallarda / Circe» (v. 886-887).

### **La siempre renovada caída del Hombre víctima de los hechizos de la Culpa**

La primera macro-secuencia, como dijimos, se construye en torno a la noción de caída perpetuamente renovada del Hombre. En esta perspectiva, la primera micro-secuencia (A1), además de su función apertural de exposición, fija el marco teológico del auto al escenificar el barco del Hombre/Ulises peligrando en una tormenta<sup>20</sup>. Este motivo<sup>21</sup> permite reafirmar de entrada dos principios que sustentarán el desarrollo dramático de la obra a la hora de representar —en la macro-secuencia B— la siempre renovable redención divina: el valor edificante del miedo a la muerte, y la indefectible ayuda del cielo, con tal que el Hombre acuda a Él:

Todos	¡Piedad, cielos!
Entendimiento	Si los llamáis, serenidades crea vuestro temor cobarde; y que no sea este bajel, que en piélagos se mueve, sepulcro de cristal, tumba de nieve, que el cielo, a humildes voces [siempre abierto, al naufrago piloto es feliz puerto.
Gusto	Acordémonos dél, ahora que estamos en riesgo los que el mundo navegamos.
Entendimiento	Dadle voces en tales desconsuelos, pues él siempre responde. (vv. 56-66)

Las segunda, tercera y cuarta micro-secuencias (A2, A3, A4), ya situadas en tierra firme, se dedican a la dramatización de la caída repetida del Hombre, según dos modalidades diferentes. La primera se organiza en torno al motivo de la transformación

<sup>19</sup> Ver también *DRAE*: «encantamiento. Fig. Persona o cosa que suspende o embelesa// pl. Fig. Atractivo físico».

<sup>20</sup> Sobre el análisis de este motivo de la tormenta, ver Flasche, 1980, pp. 546-547, LeVan, 1982, pp. 189-190, y Díaz Balsera, 1989, pp. 136-138.

<sup>21</sup> Las raíces cristianas de este motivo se encuentran en Mateo, 14, 24-33, y fueron comentadas ampliamente por los Padres de la Iglesia, entre los que San Agustín en sus *Sermones*.



en bestias de los compañeros de Ulises/Hombre, dramatizada mediante el sueño y luego la visión del Hombre (A2) y el posterior relato de Entendimiento (A3)<sup>22</sup>. La segunda es consecutiva a la recuperación de sus Sentidos por el Hombre arrepentido y auxiliado por Penitencia (A4), y lleva al pecador a seguir a Culpa hasta su palacio.

Estas dos modalidades de caída remiten a una concepción dual de la culpa: ésta es a la vez externa al personaje del Hombre —y en este caso claramente alegorizada en la figura de Circe/Culpa—, e interna al mismo. Este segundo aspecto se puede observar concretamente a través del constante enfrentamiento entre Entendimiento y el Hombre, las más veces cómplice de sus Sentidos. Así éstos, después de abordar en la isla, quieren irse a la busca de placeres que puedan satisfacer su natural inclinación. Pero frente a su deseo se escandaliza Entendimiento<sup>23</sup>:

Entendimiento    ¡Que como humanos sentidos  
                         todos deseado habéis  
                         hallar cada uno el objeto  
                         que más conviene a su ser!  
                         ¿No fuera mejor que fuera  
                         la tosca Tebaida, en quien  
                         la penitencia se hallara [...]?  
                         (vv. 149-155)

Ante tal austeridad, el Hombre toma abiertamente partido por sus Sentidos:

Hombre            ¡Y que como Entendimiento  
                         has hablado tú! ¡Que estés  
                         siempre aconsejando penas  
                         a mis sentidos ? No ves  
                         que son sentidos humanos,  
                         y que, al fin, es menester  
                         alivios que los diviertan  
                         de las fatigas en que  
                         han nacido?  
                         (vv. 161-169)

Algunos versos más tarde, el propio Hombre instará a los Sentidos a que emprendan, a pesar de las admonestaciones de Entendimiento, su sensual búsqueda:

Hombre            [...] y todos buscad delicias  
                         para mí.  
Entendimiento            Aunque deseé  
                         que halléis penitencia, yendo

---

<sup>22</sup> Ver, sobre estas secuencias, Gilbert, en prensa.

<sup>23</sup> A este propósito, Díaz Balsera, 1989, p. 144, nota muy acertadamente que «al haber presentado a la Penitencia como “tosca Tebaida” en vez de como a la bella Iris, ha provocado o facilitado la alienación de los Sentidos y su entrega a la hechicera».

a eso la Culpa hallaréis.  
(vv. 221-224)

Y, efectivamente, el encuentro con el personaje alegórico de Culpa, exterior al Hombre, se produce unos cien versos después (Entendimiento: «conocí al instante que era / la Culpa fiera y cruel / que a habitar en un vergel / fue desde la edad primera», vv. 327-330). Con este comentario de Viviana Díaz Balsera:

Toda esta escena, que presenta el problema de la fractura y diferencia que habita Ulises, ocurre antes del encuentro con la Culpa, pero conduce inevitablemente a ella. La fragmentación / diferencia de Ulises es lo impensable: es anterior y posterior, lo que conduce a y resulta de su Caída. Ulises en este auto no es solamente sus Sentidos o su Entendimiento, sino una especie de voluntad abyecta que media la batalla interminable entre ambos<sup>24</sup>.

A la dualidad constitutiva de la culpa corresponden las dos modalidades diferentes de caída que presenciamos a lo largo de las micro-secuencias A2-A3, y A4. En la primera, el Hombre, aunque haya incitado personalmente a sus Sentidos a explorar la isla en busca de placeres terrenales, no participa directamente en la culpa, en la medida en que se duerme (vv. 238 *sq.*): si bien sus Sentidos y su Entendimiento se alejan, su voluntad, de hecho, no toma parte en el encuentro con Circe. Una vez despierto, y recobrada su voluntad, el Hombre dotado nuevamente de su Entendimiento ya puede decidir ir a rescatar sus Sentidos. Sin embargo, la no implicación directa del Hombre no le resta su parte de responsabilidad, que tiene que confesar, después de pedir perdón al cielo, para merecer el auxilio de Penitencia:

Entendimiento    Otra, confesar que fue  
                          tuya la culpa que ha habido,  
                          aunque ellos, Ulises, fueron  
                          los que entregarse quisieron.  
                          (vv. 454-457)

La segunda modalidad de caída en la culpa, desarrollada en la micro-secuencia A4, sigue inmediatamente a la intervención de Penitencia y ocurre a raíz de una fugaz victoria del Hombre armado de sus virtudes. Esta vez, el mismo Hombre escoge y provoca su caída, influido por las recriminaciones de sus Sentidos, que le han sido devueltos gracias a Penitencia:

Hombre            Vamos, pero no tan presto

---

<sup>24</sup> Díaz Balsera, 1989, p. 139.

	porque de haber visto aquí mis sentidos mal contentos de dejar estas delicias, no sé, ¡ay de mí!, lo que siento.
Entendimiento	Yo te llevaré por fuerza.
Hombre	No harás tal, que tu consejo arrastrarme no podrá, moverme sí; ya lo has hecho. Ve a prevenir el bajel, pues piloto eres.
Entendimiento	Ya vuelvo.
	<i>Vase</i>
Hombre	Por poder más libremente ver esta deidad, le ausento de mí a queste breve instante, sin temor de sus preceptos. (vv. 747-761)

El libre albedrío del Hombre, apartando deliberadamente a su Entendimiento, aniquila la obra redentoria de Penitencia. De ahí que se pueda reconocer en el Hombre una figura de la voluntad humana<sup>25</sup>, considerada en su aspecto puramente apetitivo, la cual, según Frutos, «precisamente [por su facultad de poder] es la que peca»<sup>26</sup>. La índole dual de la culpa se relaciona a estas alturas con la noción de pecado original<sup>27</sup> («a habitar en un vergel / fue desde la edad primera», vv. 329-330), que se transmite a los descendientes de Adán, y al que, según San Agustín, se añade el pecado personal o actual de cada hombre<sup>28</sup>. La misma Culpa expresa esta transmisión perpetua, apenas interrumpida por las enmiendas puntuales debidas a la acción de Penitencia, cuando advierte al Hombre arrepentido con estas palabras: «Ten la daga; espera, aguarda, / no manches tan noble acero / en mí, que soy inmortal, / y ya sin morir me has muerto» (vv. 678-681). El personaje del Hombre conlleva por consiguiente una parte inherente de culpa que lo inclina espontáneamente hacia los placeres sensuales, y en este sentido es terreno de la culpa, a la vez que es objeto de los artífices de Culpa, quien se dedica incesantemente a provocar sus caídas puntuales.

Las dos caídas de Hombre, sin voluntad la primera, y deliberada la segunda, vienen presentadas ambas como el fruto de las artimañas de una Culpa definida al nivel del argumento mitológico como hechicera. Aunque toda la macro-secuencia A estriba

<sup>25</sup> Le Van, 1982, p. 191, y Díaz Balsera, 1989, p. 138.

<sup>26</sup> Frutos, 1981, pp. 194-195.

<sup>27</sup> Ver la nota a los versos 860-861: «...hace[n] referencia estos dos versos por un lado al pecado original, y por otro al pecado personal o actual que se añade al anterior. Sobre el primero, el pecado original afecta a todos los hombres, nacidos de Adán. Todos los nacidos, en este sentido, son herederos del crimen original (excepto Cristo y la Virgen María). Ver San Pablo, *Romanos*, 5, 1.»

<sup>28</sup> San Agustín, sermón 96, 6: «omnes cum peccato nati sumus, et ad id quod nati sumus, male vivendo et nos addidimus, et totus mundus factus est malus.»

en el episodio odiseico del encuentro de los compañeros de Ulises con la maga Circe y de su transformación mágica, la palabra *hechizo* sólo aparece por primera vez, en boca de Penitencia, en el verso 516 de la micro-secuencia A4 :

Penitencia            Y viendo que tus sentidos  
                          tan postrados y deshechos  
                          de la Culpa están, y que es  
                          el rescatarlos tu intento,  
                          el gran Júpiter me envía  
                          con auxilios y consuelos  
                          a ti, para que la Culpa  
                          con sus hechizos soberbios  
                          no pueda dañarte, y puedas  
                          tú postrarlos y vencerlos;  
                          aquestas flores te traigo.  
                          (vv. 509-519)

De ahí que la palabra *encanto*, cuando, unos versos más tarde, la encontramos por primera vez en boca del Hombre, se coloree con la connotación de *hechizo*, confirmada por su atribución a Culpa, designada ahora bajo el nombre de la maga por antonomasia:

Hombre                ¡Ay Entendimiento mío,  
                          dichoso soy, pues que tengo  
                          con qué vencer los encantos  
                          de esta Circe!  
                          (vv. 548-551)

Con este mismo sentido vuelve el Hombre a usar la palabra *hechizo* en el v. 562. La emplea dos veces más la misma Culpa: («Saber hoy que desvanezcas / mis encantos» vv. 652-653; «y pues te miras exempto / de la magia de mi encanto», vv. 777-778), volviendo a relacionarla con la idea de sortilegio, mientras Entendimiento lamentará al final de la micro-secuencia «los halagos de la Culpa, / los hechizos y venenos» (vv. 922-923), el palacio «poblado de encantamientos» (v. 935), y por fin, «aqueste / encanto [...]» (vv. 948-949).

En esta perspectiva, el primer movimiento entero ejemplifica los *encantos* de la culpa en tanto que maleficios urdidos por la Culpa, externa al Hombre en un primer momento, en la medida en que éste no participa con su voluntad en el pecado, y también interna, a través de la recaída deliberada del Hombre en la culpa.

Pero hay más: en la micro-secuencia A4, una vez descartado el Entendimiento por obra del mismo Hombre, la Culpa, fingiendo avalar la reciente pero efímera victoria

de Penitencia, pone en obra en un largo parlamento una sutil inflexión semántica de la palabra *encanto*. Empieza dándole el sentido de *hechizo*:

Culpa           Deja que el mar se serene;  
y pues te miras exempto  
de la magia de mi encanto,  
en fe de ese ramo bello,  
que te dio la iris, no quieras  
volverte al afán tan presto.  
Descansa en mi albergue hoy,  
que mañana será tiempo  
para dejar estos montes  
de tantas delicias llenos.  
(vv. 776-785)

A continuación declina todas las promesas sugeridas por la palabra *delicias*, enumerando varios *encantos-hechizo*, presentados como portentos procedentes de la magia, y delicias intelectuales:

Culpa           Verás mis grandes estudios,  
mis admirables portentos  
examinarás, tocando  
de mi ciencia los efectos.  
¿Por qué piensas que me llaman  
la Circe de estos desiertos?  
(vv. 794-799)

Luego evoca Culpa una serie de «ciencias prohibidas» (v. 800): la «nigromancia» (v. 816), la «quiromancia» (v. 822), «el idioma de las aves» (v. 834), hasta desembocar en la noción de placeres más sensuales, coronados por sus favores personales:

Culpa           A todas horas tendrás  
dulces músicas oyendo  
suaves cantos de las aves,  
de los hombres dulces versos.  
Sabrosísimos manjares [...]  
.....  
A todas horas tendrás  
damas que te estén sirviendo,  
que como soy en común  
la Culpa, conmigo tengo,  
y en particular, a todas  
las que se precian de serlo.

*Va dejando caer las flores del ramillete poco a poco*

Y sobre todo tendrás  
los regalos de mi pecho,  
las caricias de mis brazos,  
los halagos de mi afecto,

las finezas de mi amor,  
la verdad de mi deseo,  
la atención de mi albedrío,  
de mi vida el rendimiento;  
y finalmente, delicias,  
gustos, regalos, contentos,  
placeres, dichas, favores,  
músicas, bailes y juegos.  
(vv. 842-846 y 858-875)

El paso de la palabra *encanto* desde la acepción de *hechizo* hasta la de *atractivo* se ha efectuado insensiblemente durante la preparación de la recaída del Hombre en el pecado, recaída simbolizada por su próxima entrada en el palacio encantado de Culpa:

Hombre	Gallarda
	Circe, a tus voces atento, de mí me olvido, y ya sólo de tu hermosura me acuerdo. A tus palacios me guía, porque ser tu huésped quiero [...] (vv. 886-891)

Y se prolongará este nuevo significado de la palabra *encanto* lo largo de la primera micro-secuencia B1 del segundo movimiento, funcionando como enlace semántico entre las dos grandes unidades dramáticas del auto.

### **La siempre renovable redención del Hombre rescatado de la atracción de la culpa**

De hecho, la segunda macro-secuencia B empieza dramatizando el gozo del Hombre una vez caído en el pecado, mediante la representación de su estancia —«Tan hermosa es esta estancia» (v. 970)— en el jardín de las delicias del palacio de Culpa. Esta micro-secuencia se verá interrumpida por la intervención de Entendimiento y Penitencia, quienes, a lo largo de la micro-secuencia B2, se valen de la evocación de la muerte para obtener que el Hombre se enmiende, hasta que una nueva intervención efectiva de Penitencia (B3), gracias al poder redentor de la Eucaristía, ponga un término definitivo al estado de pecado en el que se complace el Hombre.

Este principio de la segunda parte del auto exalta, a través de un suntuoso intercambio lírico entre Hombre y Culpa, la hermosura de esta última, traduciendo un juego conceptista muy logrado el *encanto* que representa para el Hombre:

Culpa	Todo el jardín es delicias; (v. 986) ..... Envidioso todo el viento,
-------	--

	al ver por la tierra en una primavera solamente	1000
	tantas primaveras juntas, de otras flores se ha poblado, que aladas sus golfos surcan siendo ramilletes vivos;	
	y así, cuanto entre esta suma deidad las flores y fuentes de la tierra, con industria pájaros forma de rosas por igualar su hermosura.	1005
Ella y Música	Los pájaros en el viento forman abriles de plumas.	1010
Música	De una belleza engañados, por aurora la saludan, y viendo sus bellos ojos, quedan vanos de su Culpa.	1015
Hombre	Toda esa belleza, toda esa varia compostura de vientos y cuadros, que émulos siempre se usurpan la alabanza dignamente, sus trofeos asegura,	1020
	cuando al saludar tu vista a todas horas te juzga aurora de esas montañas, haciendo que se confundan en los tormentos del día salpicadas las purpúreas hojas; pues aunque haya aves, y flores del día en la cuna, bebiendo a la aurora el llanto que cendales de oro enjuga, el verte segunda vez,	1025
	con nueva salva segunda.	
Él y Música	De tu belleza engañados por aurora la saludan.	1030
Culpa	Culpa fuera de las aves, y las flores; porque nunca para equivocarse hallar pudieran disculpa.	1035
Hombre	Si es culpa o acierto, no es justo que yo lo arguya; pero bien sé que mi amor hoy de su parte asegura que, aunque Culpa decir sea, que por aurora te anuncian flores y aves, ni las aves ni las flores se disculpan de esa Culpa, porque antes sé que con causa más justa...	1040
	(vv. 998-1049)	1045

Metafórica del renuevo, —a la vez «primavera» (vv. 1000, 1001; «abril», v. 1011) y «aurora» (vv. 1013, 1024, 1030, 1035, 1045), explosión de «flores» (vv. 1002, 1037, 1046; «ramilletes», v. 1004; «rosas», v. 1008) y «pájaros» (v. 1010, «aladas», v. 1001, «plumas», v. 1011; «aves», vv. 1028 y 1046)—, esta exhuberante evocación de la

«belleza» (vv. 1012, 1016, 1034; «hermosura», v. 1009) de la Culpa concentra varias promesas de vida<sup>29</sup>. De ahí su irresistible poder de atracción sobre el Hombre, y la posterior transformación de éste en el lugar de un conflicto interno tremendo a la hora de enfrentarse con las admoniciones de su Entendimiento, auxiliado de Penitencia («En aquese encanto advierte: / acuérdate de la muerte...», vv. 1125-1126).

La segunda micro-secuencia B2 dramatiza precisamente esta terrible psicomaquia: de mero objeto de los engaños de la Culpa, el hombre ha pasado a ser terreno angustiado de la perpetua lucha entre Culpa, que tan esencialmente lo atrae, y Entendimiento auxiliado de Penitencia, quienes, al diferir el banquete de los sentidos a punto de celebrarse, intentan redimir al Hombre: «En dos mitades estoy / partido (¡pasión tirana!) / entre el horror de mañana, / y la ventura de hoy», vv. 1128-1131). Ilustrada por los cantos alternados de Entendimiento y Penitencia, a los que contesta la música esperanzadora de la Culpa («Acuérdate de la vida», vv. 1097, 1116, 1127), esta lucha cada vez más intensa, según denota la progresión esticomítica del enfrentamiento, se suelda por una nueva victoria de Penitencia gracias al recurso al *memento mori*:

Música	Vida.	
Penitencia		Muerte.
Los Dos		¿Quién venció?
Hombre	¡La memoria de la muerte!	
	(vv. 1175-1176)	

Tal como lo había anunciado Entendimiento en los primeros versos del auto, el recuerdo virtuoso de la muerte funciona como antídoto al *encanto*. En adecuación también con sus propias palabras en dicha secuencia apertural, y para contrarrestar las persistentes perfidias de Culpa, Entendimiento evoca otro elemento que facilita la renovación de la redención: la confianza en el indefectible auxilio del cielo:

Entendimiento	No te dé
	aqueso desconfianza,
	ten en el cielo esperanza
	que es columna de la fe.
	(vv. 1188-1191)

La tercera y última microsecuencia (B3) de este segundo movimiento del auto constituye, pues, la dramatización de la siempre renovable rendición divina. Ésta se materializa por la salida a escena de Penitencia («a triunfar de ti / vengo, que cuando me

<sup>29</sup> LeVan, 1989, p. 193, analiza con mucho acierto que «what dawn suggests to el Hombre —and what sin



llama / del Hombre el Entendimiento, / no puedo yo hacerle falta», vv. 1202-1205), quien se vale esta vez no sólo de las virtudes («que si se adquieren en gracia, / siempre que vuelva por ellas, / en depósito las halla», vv. 1209-1211), sino también de la eficacia de la hostia, transformando el banquete de los sentidos en celebración eucarística:

Penitencia	Y para que el Hombre vea que solas a vencer bastan tus encantos, hoy verás todas aquestas viandas del viento desvanecidas en humo, en polvo, y en nada; mostrando con este ejemplo lo que son glorias humanas, pues el manjar solamente que es eterno es el del alma. Este es el pan soberano que veis ya sobre esta tabla (vv. 1212-1223)
------------	--

Aunque puede ser provisional y frágil cuando depende, como en el primer movimiento, del uso de las virtudes de Penitencia por el libre albedrío humano y de la resistencia o entrega del Hombre a la culpa, la redención es renovable, y cobra un valor perene y universal cuando emana del sacramento de la Eucaristía<sup>30</sup>. A partir de aquel momento, en que Penitencia se ha ganado la voluntad del Hombre liberado del atractivo de Culpa, ésta recobra su estatuto de hechicera por antonomasia, como lo demuestra la proliferación de sus designaciones bajo el nombre de la maga mitológica. Del mismo modo, la palabra *encanto* vuelve a funcionar con su sentido primero de *hechizo*, que sintetiza la totalidad de las tribulaciones del Hombre/Ulises:

Penitencia	Ulises, cautivo has sido de esta Circe injusta y falsa;
------------	--

---

offers man— is the promise of life».

<sup>30</sup> Ver Egido, 1982, pp. 126-127, cuyas observaciones se orientan más bien, esta vez, hacia una estructura binaria del auto: «En *Los encantos de la Culpa*, son dos las pruebas a que se ve sometido el hombre, y en ambas cae, obteniendo después el perdón por medio del arrepentimiento. En la primera, da licencia a sus sentidos para que caminen sueltos [vv. 203 ss.]; pero con su albedrío (v. 434) y la ayuda de Entendimiento (vv. 885 ss.) consigue la absolución de la mano de Penitencia. En la segunda, se extiende más Calderón, al centrarla en el jardín de las delicias [vv. 986 ss.], donde reinan todos los encantos de Naturaleza. Pero el avisado protagonista se defiende ahora al entrever mejor la falsedad de tanto regalo sensorial. Y además, cuenta como vimos, con el auxilio constante de los avisos del cielo. Ambas pruebas parecen ser consecuencia lógica de la importancia que Penitencia tiene en la obra, sin mermar por ello la exaltación del sacramento eucarístico al que se tiene acceso gracias a ella. Esta, antagonista de Circe en el plano dramático, será quien salve realmente al héroe de los engaños de la maga. Pero Calderón quería mostrar, sobre todo, a los espectadores el carácter renovable del sacramento, la posibilidad de recibirlo tantas veces como se caiga en el pecado (vv. 1202 ss.). De ahí que la prueba se repita, aunque dentro de un contexto de acción unitaria, el que se remite al marco del episodio mitológico elegido».

huye, pues, de sus encantos,  
ya que estos secretos hallas  
en el Júpiter divino,  
quien sus encantos deshagan.  
(vv. 1266-1271)

El mismo Hombre, “desencantado” («Circe cruel, pues que supe / vencer prodigiosas magias», vv. 1290-1291), o desengañado<sup>31</sup> gracias al recuerdo asumido de su condición mortal, ya es capaz de rechazar a la hechicera, consagrando así el provisional fracaso de Culpa:

Hombre	Circe, poco tus encantos han podido, pues me saca (¡ay de mí!) la iris divina coronado de esperanzas.
Penitencia	Circe, ya su Entendimiento va con él; poco las trazas de tu magia te han valido. (vv. 1322-1328)

La estructura binaria del auto que postulamos al principio de este trabajo, observable gracias al criterio prioritario de la organización métrica, aparece como armazón al servicio de un desarrollo dramático concebido en dos movimientos, que reflejan el fundamental esquema de la caída y redención del Hombre. Las sucesivas etapas de este proceso agónico, a la vez que ponen de realce la perpetua renovabilidad del conflicto entre culpa y penitencia, evidencian la dualidad inherente a la naturaleza humana y su determinante relación con el pecado original, que inicia la historia de la Salvación cristiana. En esta perspectiva, la dilogía del título *Los encantos de la culpa*, ejemplificada a lo largo del auto, es plasmación de la ambigüedad del Hombre frente a la fractura esencial, mezcla de atracción y repulsión, que sufre frente al pecado.

---

<sup>31</sup> LeVan, 1989, p. 188.

## Bibliografía

- Calderón de la Barca, Pedro, *Los encantos de la culpa*, en *Obras completas de Calderón*, ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1952, pp. 406-421.
- , *Los encantos de la culpa*, introducción de Aurora Egido; edición crítica de Juan Manuel Escudero, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Edición Reichenberger, 2004.
- Darbord, Bernard, «La mythologie dans l'auto sacramental: *Les enchantements de la faute* de Calderón », en *Les mythes poétiques au temps de la Renaissance*, Congrès 1984-1985, Université de Paris-Sorbonne, Institut de recherches sur les civilisations de l'occident moderne, Centre de recherches sur la Renaissance, ed. M. T. Jones-Davies, Paris, J. Touzot, 1985, pp. 61-65.
- Díaz Balsera, Viviana, *Alegoría y resistencia en tres autos de Calderón de la Barca*, Ann Arbor (Mich.), UMI dissertation services, 1999.
- Egido, Aurora, *La Fábrica de un auto sacramental: «Los Encantos de la culpa»*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980.
- Flasche, Hans, «Die Struktur des Auto Sacramental *Los encantos de la Culpa*», en *Über Calderón*, Wiesbaden, Franz Steiner ed., 1980, pp. 533-572.
- Frutos, Eugenio, *La filosofía de Calderrón en sus Autos Sacramentales*, Zaragoza, C.S.I.C., 1981.
- Garasa, Delfín Leocadio, «Circée en la literatura española del Siglo de Oro», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Abril-Septiembre de 1964, 29, 112-113, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, pp. 227-271.
- Gilbert, Françoise, «Sobre sueños y visiones en el auto de Calderón *Los encantos de la culpa* (1645)», en *El maravilloso mundo de los Autos Sacramentales*, 21-22 de noviembre de 2005, Seminarios de la Casa de Velázquez, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Edición Reichenberger, en prensa.
- Grimal, Pierre, *Diccionario de la mitología griega y romana*, Barcelona, Labor, 1965.
- Homero, *Odisea*, introducción y notas de José Alsina; traslación en verso de Fernando Gutiérrez . - Barcelona : RBA , D.L. 1995.
- LeVan, J. Richard, «Theme and Metaphor in the *Auto* Historial: Calderon's *Los encantos de la Culpa*», en *Approaches to the Theater of Calderón*, ed. M. D. McGaha, Washington, D. C., University Press of America, 1982, 187-194.

- Martínez Torrón, Diego, «El mito de Circé y *Los encantos de la culpa* », en *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, 8-13 de junio de 1981, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, t. II, pp. 701-712.
- Paetz, Bernhard, *Kirke und Odysseus: Überlieferung und Deutung von Homer bis Calderón*, Berlin, W. de Gruyter, 1970.
- Schrader, Ludwig, «Odysseus im Siglo de Oro. Zur mythologischen Allegorie im Theater Calderóns und seiner Zeitgenossen», en *Spanische Literatur im Goldenen Zeitalter: Fritz Schalk zum 70. Geburtstag*, eds. Erich Loos y Horst Baader Frankfurt am Main, Klostermann, 1973, pp. 401-439.
- Vitse, Marc, «Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel», *Notas y Estudios Filológicos*, 2, 1985, pp. 7-32.
- «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El Burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena VI*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad de Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63.