



HAL
open science

Versificación y desarrollo dramático: aproximación a la estructura del auto de Calderón El tesoro escondido (1679)

Françoise Gilbert

► **To cite this version:**

Françoise Gilbert. Versificación y desarrollo dramático: aproximación a la estructura del auto de Calderón El tesoro escondido (1679). Méridiennes, 2007, Homenaje a Francis Cerdan, pp.339-359. halshs-00943748

HAL Id: halshs-00943748

<https://shs.hal.science/halshs-00943748>

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.

Versificación y desarrollo dramático: aproximación a la estructura del auto de Calderón

El tesoro escondido (1679)

Françoise GILBERT

El auto de Calderón *El tesoro escondido* (1679) queda poco estudiado por la crítica. Es de notar, sin embargo, que el profesor Lauer le dedicó dos artículos, fechados respectivamente en 1997 y 2003, en los que analiza, en el primero, los «Recursos retóricos usados en los autos inspirados en parábolas», y en el segundo, «La estructura dramática de *El tesoro escondido*, auto musical tardío de Calderón». En este último trabajo, el profesor Lauer anuncia su proyecto de llevar a cabo la edición del auto en el marco de la labor colectiva del Grupo de Investigación Siglo de Oro de Pamplona con la editorial Reichenberger. Esperando la próxima salida de su edición, y fijándonos en la coincidencia, según nuestro propio recuento, entre el número de versos de la edición de Valbuena Prat y el que el profesor Lauer anuncia, nos valdremos —a falta de mejor texto— del de Valbuena Prat para el presente trabajo, a sabiendas sin embargo de que de ningún modo puede constituir el texto definitivo de *El tesoro escondido*.

Más allá de la cuestión puramente ecdótica, quisiéramos enfocar nuestro estudio hacia planteamientos más bien metodológicos. De hecho, en el mismo artículo de 2003, el profesor Lauer, limitando el interés de este enfoque a la sola perspectiva de una escenificación de la obra, propone establecer una división del auto en secuencias dramáticas o *cuadros*:

En lo personal, la división de cualquier obra dramática en cuadros me parece interesante sólo en el aspecto técnico y pictográfico, pues facilita, obviamente, la puesta en escena y la visualización mental de una obra tardía barroca. Sin embargo, un cambio dramático puede ocurrir sin necesidad de cambiar el escenario. A la vez, aunque hay momentos especiales en los autos sacramentales, como son la aparición de carros o descubrimientos, la acción en sí continúa, en efecto, aun con más fervor, en lugar de indicar un fin o comienzo escénico o un cambio de lugar.

Sin embargo, a pesar de subrayar la falta de coincidencia sistemática entre espacio escénico, movimiento escenográfico y secuencia dramática, acaba Robert Lauer proponiendo una estructura dramática del auto fundamentada en criterios que suponen una correspondencia entre los distintos términos de *cuadros*, *cambios escénicos*, *secuencias dramáticas*, *mutaciones* y *pasos*. Hasta tal punto que resulta bastante difícil percibir la articulación que se da entre todos estos criterios, principalmente por falta de jerarquización entre ellos. Y si podemos estar globalmente de acuerdo con el esquema cuadripartita propuesto por Lauer, y también con su afirmación de la necesidad de partir de criterios formales y no temáticos para establecer la estructuración de un auto, queda que nos parecen muy controvertibles su métodos y las conclusiones que saca a partir de él. De modo que en las páginas que siguen, nos detendremos en los puntos de mayor divergencia entre nuestros respectivos enfoques, y ofreceremos por nuestra parte un esquema estructural que radica primordialmente en la versificación del auto, considerada como el mismo principio organizador de su estructura. De hecho, aunque el resultado de nuestra reflexión diste poco de la estructura elaborada por Lauer, tanto el método que seguimos para su establecimiento como las interpretaciones que inferiremos de ella, revelarán diferencias sensibles.

Límites del criterio espacial.

El auto de *El tesoro escondido* es, en la opinión de Valbuena Prat

curiosísimo por el asunto escogido y la forma doctrinal y poética de ser tratado [...]. La trama de él es precisamente la de la pieza más antigua del teatro español (la adoración de los Magos), pero se combina con otros elementos. La parábola del *tesoro* es la que le da su título. El evangelio de San Mateo (XIII, 44) dice: «Semejante es el Reino de los Cielos a un tesoro escondido en el campo; el cual, habiendo un hombre hallado, lo ocultó, y de gozo del hallazgo va y vende todo cuanto tiene, y compra el campo aquel». Ese tesoro es el que, inquietado por la lectura de los libros hebreos, se propone buscar el Gentilismo; los bienes que emplea son sus ídolos de oro y plata, que hará fundir, para con su riqueza comprar el campo de Belén. Para realizar su empresa llama a tres Reyes: «*Arabia*, viejo, con una corona de oro, vestido de indio»; «*Tarsis*, joven del propio modo», y «*Sabá*, negro». [...] Una antorcha les alumbraba. Es una estrella en la que está la Inspiración con hacha encendida. El Hebraísmo y la Sinagoga les venden la heredad deseada ante el Portal. El Zagal (el Niño Jesús) les dice que Él es el tesoro que buscan, y diserta sobre la Eucaristía.

Fundamentándose implícitamente en este esquema general, Lauer propone la siguiente estructura dramática del auto:

Un análisis minucioso de la estructura dramática de *El tesoro escondido* da los siguientes resultados. Se pueden identificar cuatro cambios escénicos, secuencias dramáticas o mutaciones que van acompañadas de entradas generales de los personajes en este auto. La longitud de cada cambio pareciera también indicar cierto afán ideológico que se explicará en breve. La primera mutación consiste de 676 versos y es equiparable a la cuarta, de 636 versos. Las secuencias del medio consisten de 384 versos la segunda y 512 la tercera. Sorprende acaso la exactitud matemática del número de salidas de los personajes: 4 y 4 en el primero y segundo pasos; 8 y 8 en el tercero y cuarto. [...] Asimismo, tenemos en la primera mutación dos carros que aparecen casi simultáneamente, ninguno en la segunda, uno en la tercera, y el mismo en la cuarta, con la súbita aparición de un descubrimiento.

El criterio que usa el crítico para establecer cuatro movimientos dramáticos o *pasos* parece ser el de las entradas generales de los diferentes protagonistas, o sea salidas colectivas fuera del escenario. He aquí cómo reparte Lauer los movimientos escénicos en los cuatro grandes momentos dramáticos que distingue:

1) El primer paso por él definido se vería ritmado por cuatro salidas particulares: la salida a escena de Gentilismo («*Ábrese un carro, y se ve en él pintada una librería, y en medio un bufete, y estará sentado el Gentilismo*», 1667a); la salida de Inspiración («*Quédase como dormido, y sale la Inspiración, de ángel, con un hacha por encender y canta*», 1667b). Luego se entra Inspiración, después de enunciado su mensaje, y simultáneamente sale a escena Idolatría («*Al entrarse con esta repetición, sale la Idolatría, vestida a lo indio, y despertando el Gentilismo despavorido, va al tablado y se encuentran*», 1668b). La cuarta salida se señala con la siguiente acotación («*Abrese otro carro de un peñasco, y se ve dentro otra librería, y otro bufete con libros, y la Sinagoga y Hebraísmo sentados*», 1671a).

2) El segundo paso, también caracterizado por cuatro salidas particulares, empieza según Lauer con la entrada (o sea la salida fuera del escenario) de todos los personajes presentes en el escenario, y la simultánea salida al escenario de nuevos protagonistas («*Con esta repetición se entran, y salen villanos y villanas, la Naturaleza, el Placer y el Pesar, cantando y bailando*», 1173b). La salida siguiente sería la de Sinagoga y Hebraísmo («*Cantan y bailan, y sale la Sinagoga y el Hebraísmo*», 1174b). La tercera salida de este segundo movimiento la constituiría la de Gentilismo («*Sale el Gentilismo*», 1676b). Por fin, Lauer, para subrayar el perfecto equilibrio cuantitativo entre las salidas del primer paso y las del segundo, considera, en este último, como una salida «la cuarta del Gentilismo sólo con Inspiración».

3) El tercer paso definido por Lauer se caracteriza por ocho salidas particulares de personajes: la salida de Idolatría («*Sale la Idolatria, cantando recitativo*» 1677b), la de Gentilismo («*Sale el Gentilismo*», 1677b), la de los tres reyes gentiles que aparecen sucesivamente: «*Sale Arabia, viejo, con una corona de oro, vestido de indio*», (1679b); «*Sale Tarsis, joven, del propio modo*», (1679b); y «*Sale Sabá, negro*», (1679b). Ocurre luego la apertura de la estrella que contiene a Inspiración («*Ábrese la estrella, y estará dentro de ella la Inspiracion, con hacha encendida*», 1680b), y una nueva salida de Idolatría («*Sale la Idolatria*», 1681a). Y finalmente, una salida que en realidad no lo es, sino que se queda sola Idolatría en el escenario después de entrarse todos los demás personajes («*Repiten y vanse, quedando la Idolatria*»).

4) El cuarto paso, también caracterizado por ocho salidas particulares, empezaría por la de Hebraísmo y Sinagoga («*Salen el Hebraísmo y la Sinagoga cada uno por su puerta*», 1682a), seguida de una salida de Placer. Pero dicha salida no viene señalada por una acotación en OC III, aunque el personaje habla por primera vez en 1683a. Ocurre luego una salida de Pesar («*Sale el Pesar*», 1683b), la retirada de unos pastores y la salida de los Reyes («*Vanse algunos pastores, y salen al paño el Gentilismo, Arabia, Tarsis y soldados*», 1683b), la salida de Sinagoga («*Sale Sinagoga*», 1685b), la apertura del carro que contiene Inspiración («*Ábrese el carro de la Estrella, y se ve la Inspiracion con el hacha encendida, y baja al tablado cantando*», 1686b), la salida de Sinagoga («*Sale la Sinagoga* », 1687a), y el descubrimiento final del Nacimiento («*Descúbrese el Nacimiento*», 1687a).

La misma heterogeneidad de lo que el crítico considera como salida de personaje (salida a escena de un personaje nuevo, o retirada de los personajes anteriormente presentes para dejar solo a un protagonista en el escenario: presencia física en el escenario o actuación al paño) deja ver los límites de parecido criterio para establecer la estructura del auto. Sirva para ilustrar esta insuficiencia lo que Lauer considera como la cuarta salida del segundo paso, que en ningún caso es salida efectiva. En realidad, según reza el imperfecto texto de OC III, la Inspiración no sale al escenario: en los versos precedentes empieza hablando con Naturaleza y Gentilismo, y lo hace sólo desde «*dentro*». Luego, una vez entrados «*todos, menos el Gentilismo*», Gentilismo se queda solo en escena, y, con el mismo metro (romance asonantado en *á-a*) entabla un diálogo con Inspiración, que se queda al paño:

Gentilismo. ¿Qué más claro ha de decirme
la Inspiración que me inflama, [...]
.....
[...] mas ¡ay infelice!
¿Dónde he de ir? Cuando me asalta
la oscuridad de la noche,
tan lóbregamente opaca,
que no me descubre senda
a que encamine la planta?
¿Quién se vio dos veces ciego:
una, en ajenas montañas,
perdido de vista aquel
esplendor que me alumbraba;
y otra, perdido de vista
el sol? ¡Oh tú, soberana
Inspiración que me animas!
¿Cómo ahora me acobardas?
(OC III 1676b-1677a)

Gentilismo espera de Inspiración un auxilio mediante una señal visible, mientras ella contesta quedándose

«dentro la Inspiración, cantando», y provoca así la impaciencia angustiada de Gentilismo:

Gentilismo. ¿No es tiempo que arda
tu apagada antorcha?
Inspiración. No,
que por ahora te basta
que si las alas
te traen de mis voces
también de mis voces
te llevan las alas.
(OC III 1677a)

La respuesta de Inspiración bien demuestra que, de momento, su auxilio se reduce voluntariamente a una voz, lo cual impide inferir de ello una salida física a escena, a no ser que los dos manuscritos utilizados por Lauer en su proyecto de establecimiento textual estipulen lo contrario.

Por otra parte, el cambio de versificación, después del verso «de favorecerme?» (OC III, 1677a), no sirve para subrayar la supuesta “salida” de Inspiración. En primer lugar porque ella intervino ya en los versos anteriores (OC III, 1676b), asociándose desde dentro al canto de Naturaleza, cuyo metro romance adopta, («Ven, y pues sin el Pesar / el Placer nos acompaña, / divierta nuestra armonía / del tiempo la destemplanza», OC III, 1676b). Y en segundo lugar porque, si bien en el romance *-á-a* que caracteriza este final de la segunda mesosecuencia se incluye una redondilla menor cantada por Inspiración («que por ahora te basta, / que si las alas / te traen de mis voces / te llevan las alas», OC III, 1677a), estrofa que volverá otra vez como canto englobado en los versos que clausura la segunda mesosecuencia A2, estos versos cantados al paño de ningún modo subrayan un movimiento escénico del personaje. Los versos cantados caracterizan aquí la eficacia voluntariamente discreta de Inspiración, que sigue infundiendo esperanza en Gentilismo sin salir a escena, una primera vez (OC III, 1676b) sin cambio métrico, y la segunda vez, cantando ella sola al paño (OC III, 1677a), y revistiendo su voz la forma estrófica de la redondilla menor que se engloba en el movimiento general del romance. He aquí nuevo ejemplo de la necesidad de diferenciar entre formas métricas englobadoras y formas métricas englobadas, y de distinguir entre texto cantado o no cantado, para dar cuenta de modo lo más exacto posible del funcionamiento interno del texto.

Y esto no por pura manía estructuralizante, sino para no caer en interpretaciones erróneas: en el caso que nos interesa, la no salida al escenario de Inspiración recalca la coherencia del final de la trayectoria individual, a la vez espacial y espiritual, de Gentilismo, listo ya para confiar en las solas palabras de Inspiración, a la vez que prepara el principio de su trayectoria colectiva. Cuando, en la primera mesosecuencia (B1) de la segunda macrosecuencia del auto, acompañado de los reyes de Tarsis, Sabá y Arabia, emprende Gentilismo su segundo recorrido hacia Tierra Santa, se vale esta vez de la manifestación visible de la estrella, alumbrada por Inspiración, para vencer las reticencias de los reyes gentiles y guíarlos hacia Belén.

Estructura global y criterio métrico.

Ya estudiamos cómo las obras sacramentales, del mismo modo que las comedias, carecen de «marcas materiales que traduzcan visiblemente las divisiones internas del conjunto monolítico» 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 discutibles. Para intentar superar estas divergencias metodológicas, ofreceremos aquí una estructuración del texto de *El tesoro escondido* que se fundamente prioritariamente en el criterio métrico,

que luego completaremos con 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.

Por otra parte, nos esforzaremos por jerarquizar los datos métricos, diferenciando entre «formas englobadoras y formas englobadas» para poder distinguir entre cambio métrico estructurante y mero cambio «tonal», introducido por las formas métricas englobadas. Además, en lo que a las formas englobadas se refiere, distinguiremos entre texto representado y texto cantado, ya que este último puede implicar unas variaciones métricas no significantes desde un punto de vista estructural. En efecto, una canción englobada en el texto no implica sistemáticamente un cambio métrico, pero si es el caso, dichas variaciones métricas se deben relacionar con la forma estrófica elegida, y no tienen repercusiones en el conjunto métrico global del texto. Esta jerarquización de los datos métricos se reflejará a su vez en la determinación de secuencias dramáticas: ayudándonos de los demás criterios (escénico, geográfico, cronológico, y escenográfico), delimitaremos así las diferentes macrosecuencias polimétricas y sus respectivas meso- y microsecuencias.

Nos facilitará una visión sintética el cuadro adjunto, que propone en su primera columna, con una sinopsis métrica, una jerarquización de los datos métricos proporcionados por *El tesoro escondido*, que se completa por la lista de formas empleadas (anexo B). Dicha jerarquización se refleja luego en la determinación de secuencias dramáticas, que clasificamos en macrosecuencias [A y B], mesosecuencias [A1, A2, B1, B2] y microsecuencias [A1a, A1b, A1c, A2a, etc.]. La tercera columna documenta las coordenadas espacio-temporales de la acción, señalando las más importantes mutaciones de los carros, mientras la cuarta sintetiza la trayectoria dramática de los protagonistas de la obra.

Sirviendo de separación horizontal, la doble línea central materializa la distinción entre las dos macrosecuencias A y B, distinción a la que corresponden, más allá de un cambio métrico, un momento en que queda el escenario totalmente vacío (criterio escénico), y una ruptura total de la continuidad espaciotemporal (criterios geográfico y cronológico). En este momento coinciden todos los criterios de discriminación de la unidades dramáticas: un cambio de forma métrica —dejamos el romance asonantado en *á-a* para la Silva de pareados—, un movimiento escénico —Gentilismo e Inspiración se entran, como lo indica la acotación «*Vanse*», y luego sale Idolatría en el verso siguiente— y un cambio espacial y temporal completo, ya que abandonamos los campos de Belén para regresar a la tierra de Oriente en la que Idolatría añora a su amante Gentilismo. De ahí que se pueda considerar la separación en dos macrosecuencias como la estructura básica del auto, cuya estructuración podemos definir entonces como binaria, y no cuaternaria, tal como la proponía R. Lauer. De hecho, son el primero y el segundo de los *cuadros* o pasos por él definidos los que forman el movimiento que determinamos como macrosecuencia A, y los dos siguientes los que constituyen nuestra macrosecuencia B.

El argumento de *El tesoro escondido* dramatiza el acercamiento progresivo del Gentilismo al Cristianismo según dos grandes movimientos dramáticos: en la primera macrosecuencia A, Gentilismo, visitado por Inspiración, se esfuerza por resolver el enigma de la profecía de Baláan (Números, 24, 17), que anuncia una estrella, pronto asimilada con un tesoro escondido de procedencia divina. Decide entonces salir desde su provincia de Oriente a Tierra Santa para informarse acerca del mismo Hebraísmo. A lo largo de esta primera macrosecuencia, la Idolatría, para conservarse la obediencia de Gentilismo, intentará apartarlo de su búsqueda y contrarrestar así la influencia de Inspiración. En la segunda macrosecuencia B, Gentilismo, ya convencido de

establecimos, es que el criterio escogido por él para establecer su división cuadripartita —las salidas de los personajes al escenario—viene invalidado por los datos métricos, como trataremos de demostrar a continuación.

He aquí cómo Lauer caracteriza los dos primeros *pasos* que distingue:

Si el primer paso es argumentativo y pone en duda los conocimientos de Idolatría y Sinagoga, identificados en su mayor parte por el uso de silvas y redondillas respectivamente, el segundo es el más lírico del auto. Las cuatro salidas: la primera de villanos, villanas y la Naturaleza humana; la segunda de la Sinagoga y el Hebraísmo, la tercera del Gentilismo, y la cuarta del Gentilismo sólo con Inspiración, continúan el proceso de duda en el saber humano o natural para llegar a un conocimiento de Cristo como el tesoro escondido en naturaleza humana y divina a la vez.

De lo cual deducimos que el primer *paso*, para Lauer, se extiende del verso primero hasta «Ven, ¡oh peregrino! Ven» (OC III,1673b) y que el investigador norteamericano, en virtud del equilibrio de las salidas de personajes, hace empezar el segundo *paso* con la salida de Naturaleza humana, Placer y Pesar, o sea en el momento en que la acotación reza: «*Con esta repetición se entran, y salen villanos y villanas, la Naturaleza humana, el Placer y el Pesar, cantando y bailando*». Pero el caso es que, en este preciso momento, no hay ningún cambio en la versificación. Las redondillas (microsecuencia A2a) que presidían el intercambio “virtual” entre Hebraísmo y Sinagoga se prolongan después de acabada la representación del «concepto imaginado» (OC III, 1672b) suscitada por Idolatría, y después del cierre del carro en el que se ubicaba, sirviendo todavía el mismo metro de vehículo al posterior intercambio entre Idolatría y Gentilismo. A pesar de la intervención cantada de Inspiración (OC III, 1673a) que, como señala Lauer, introduce un cambio de versificación con el empleo puntual de dos quintillas cantadas y de otros dos tercetos cantados, se mantienen las redondillas en el momento en que Gentilismo se resuelve a emprender su búsqueda del tesoro por Palestina. Después de entrado él, se prolongan las redondillas durante los 108 siguientes versos que escenifican la salida de Naturaleza humana, Placer y Pesar, y continúan hasta el verso «Vaya, pues, de baile. Vaya» (OC III, 1674b). En nuestra perspectiva, esta permanencia métrica no puede sino indicar una continuidad de la secuencia dramática: pensamos que el bloque de redondillas (OC III, 1671a-1675b) no puede fragmentarse como lo hace Lauer: su primer *paso* tiene entonces o bien que terminar antes del bloque de redondillas, o bien prolongarse hasta que se interrumpa este metro.

El elemento que nos permite abogar a favor de la primera solución es el criterio espacial. Si volvemos a los primeros versos del auto, nos encontramos con un primer espacio a la vez dramático y escénico: «*Ábrese un carro, y se ve en él pintada una librería y en medio un bufete, y estará sentado el Gentilismo*». Esta librería, escenario del monólogo apertural en silva que constituye la microsecuencia A1a, se ubica en «esta indiana región» (OC III, 1667a), y se mantiene como espacio referencial cuando, en la microsecuencia A1b formada de 66 heptasílabos, se duerme Gentilismo y sale Inspiración («*Quédase como dormido, y sale la Inspiración de ángel, con un hacha por encender y canta*»). Pero el espacio escénico se ensancha cuando «*al entrarse con esta repetición [Inspiración], sale la Idolatría, vestida a lo indio, y despertando el Gentilismo despavorido, va al tablado y se encuentran*». El nuevo espacio dramático, sugerido por el movimiento escénico de Gentilismo saliendo del carro, y recalado por el cambio métrico que inicia la microsecuencia A1c en romance *ú-a*, sigue representando el Oriente, pero un Oriente concebido como espacio más amplio y abierto, que contiene el precedente espacio interior de la librería. Viene definido como «primera cuna / del sol, fértil patria nuestra, / donde entre flores madruga» (OC III, 1669b) o «los imperios de Oriente / [...] a quien feudos tributan / Tarsis, Arabia y Sabá» (OC III, 1669b).

Dicho espacio escénico y dramático se mantiene hasta que Idolatría, durante un parlamento en silva de

29 versos englobados que clausura la microsecuencia A1c, convoque por arte de magia a Hebraísmo y Sinagoga, que aparecen en el nuevo espacio escénico del segundo carro, espacio que a su vez representa otra librería: «*Ábrese otro carro de un peñasco, y se ve dentro otra librería, y otro bufete con libros y la Sinagoga y Hebraísmo sentados*». Este ejemplo de lo que I. Arellano llama los espacios ampliados funciona en paralelo con el espacio dramático del primer carro, y sirve para crear nuevo espacio dramático propio de Hebraísmo en tanto que «fiel / oráculo de Israel» (OC III, 1671a), o sea Tierra Santa. Esta segunda librería desaparecerá artificialmente cuando Idolatría quiera impedir toda comunicación entre Hebraísmo y Gentilismo («*Ciérrese el carro con terremoto*»), y volveremos durante algunos versos al espacio dramático inicial de Oriente, desde el que Idolatría y Gentilismo presenciaron el ilusorio intercambio entre Sinagoga y Hebraísmo.

Un espacio —este del Oriente pagano— en el cual no tarda en reaparecer el personaje de Inspiración, que repite con mayor insistencia y precisión la invitación hecha a Gentilismo de dejar su tierra nativa para salir en búsqueda de Tierra Santa y de su Tesoro: «Ven, ¡oh peregrino, ven! / ven a aliviar las fatigas / viendo granar las espigas / de los campos de Belén» (OC III, 1673a-b). Y, de hecho, en el momento siguiente, en que Lauer hace empezar su segundo *paso*, nos encontramos en un lugar que la acotación dejaba sin precisar («*Con esta repetición se entran, y salen villanos y villanas, la Naturaleza humana, el Placer y el Pesar, cantando y bailando*»), pero que podemos, rápidamente, identificar como la misma Tierra Santa. Allí los nuevos personajes de Naturaleza y Placer se regocijan porque una «matutina estrella / más que otras auroras bella / los campos de Belén dora» (OC III, 1673a-b). De modo que, al anterior espacio dramático de Oriente, en el que dejamos a Idolatría y Gentilismo, acaba de sustituirse el espacio ampliado previamente creado con la apertura del segundo carro, y que ahora se impone como emblemático de Tierra Santa.

Recapitulando sobre el punto de los espacios dramáticos de nuestra primera macrosecuencia A: en ella, el espacio inicial de Oriente, dominio de Idolatría y su amante Gentilismo, cede el paso, con la apertura del segundo carro, al espacio ampliado de Tierra Santa, desplazamiento que acompaña un cambio métrico con el paso del romance *ú-a* a las redondillas. Consecuentemente, dicho nuevo espacio de la mesosecuencia A2, figurado por la representación en el segundo carro del «concepto imaginado», aunque ocasione puntualmente una vuelta al espacio inicial cuando termina la representación (OC III, 1672b-1673b), se plasmará otra vez después del cambio escénico con movimiento de personajes señalado por Lauer. Figurada esta vez en el tablado (y no como espacio imaginario o “mental” en el segundo carro), Tierra Santa, donde reinan Sinagoga y Hebraísmo, se mantendrá durante la canción de dichos personajes, y se prolongará hasta el final de la microsecuencia A2b que verá el intercambio (en romance asonantado en *á-a*) entre éstos y las figuras nuevamente salidas de Naturaleza, Placer y Pesar.

Hasta que salga por fin al escenario Gentilismo llegado al término de su recorrido espacial, alcanzada ya Tierra Santa: «¡Abra sus senos la tierra / y produzca su tesoro!» (OC III, 1676a). Así, vemos las dos mesosecuencias A1 y A2 desarrollarse según un doble y paralelo movimiento de acercamiento desde el mundo pagano hacia la tierra sagrada. Acercamiento “mental” el primero, gracias al arte mágico de Idolatría; acercamiento material el segundo, gracias al viaje real de Gentilismo que acaba penetrando efectivamente en los campos de Belén. Todo, en este desarrollo de este segundo movimiento, conduce, si lo contemplamos desde una perspectiva prioritariamente espacial, a separar sus etapas, haciendo de la localización geográfica de las escenas (la del Oriente pagano por una parte, de la Tierra Santa por otra) el criterio estructurante y situando pues su corte estructural, como lo hace Lauer, en la acotación «*Con esta repetición se entran, y salen villanos y villanas, la*

Naturaleza, el Placer y el Pesar, cantando y bailando» (OC III, 1673b). Pero, curiosamente, Calderón, en vez de acompañar este cambio espacial absoluto (con el correspondiente escenario vacío y la ruptura temporal que se puede imaginar) con un cambio métrico, curiosamente, pues, mantiene en el momento del paso desde el espacio pagano primero al espacio sagrado segundo, la continuidad de las redondillas. Podemos preguntarnos por qué. Y creemos poder contestar, porque Calderón quiere subrayar la profunda unidad del conjunto de la mesosecuencia A2. Al escoger unir —y no fragmentar— el conjunto del movimiento interno de la mesosecuencia A2, Calderón quiere mostrar el indudable paralelismo que existe entre A2 y A1 y permitir así una mejor percepción de la gradación dramática que se da entre estas dos mesosecuencias.

Que A2 constituya una sola «escena», una sola «unidad dramática» a pesar de su doble localización geográfica, lo viene a confirmar otro elemento, nada por despreciar en este auto sacramental, «historial y musical». Cabe observar, en efecto, que la redondilla cantada que caracteriza la voz de Inspiración en los versos «El que allá inspiró también / [...] Ven, ¡oh peregrino! Ven», (OC III, 1673a) vuelve a encontrarse posteriormente, en el seno del mismo bloque de redondillas justo antes de la salida a escena de los personajes de *Naturaleza, Placer y Pesar*, y otra vez después de dicha salida (OC III, 1674a). Pero esta vez repartida en dos veces dos versos:

Él y Música. Ven, ¡oh peregrino!, ven
Ven a aliviar las fatigas.
Pesar. ¿Cómo consuelo habrá en quien
tú a dársele no te obligas?
Mús. y Nat. Viendo granar las espigas
de los campos de Belén.
(OC III, 1674a)

Ahora bien: como intentamos demostrar ya para otro auto musical, más tardío aún (1681), *El cordero de Isaías*, la reaparición de los mismos versos cantados a lo largo de un mismo movimiento, en vez de ser pura ornamentación gratuita, marca, ritmándola, una continuidad dramática. Como afirma Miguel Querol, a propósito del valor estructurante de los versos cantados, la música de los autos «nunca es un adorno o un relleno, sino todo lo contrario [...], haciendo que toda la obra aparezca como estructurada en función de los conceptos que se cantan. Los diferentes estribillos y tonos que se repiten en una obra son las distintas columnas sobre las que está edificado el auto». De ahí que, al criterio fundamental de la unidad métrica, podamos añadir el criterio del valor estructurante de los versos cantados, que se le superpone, para infirmar la división propuesta por Robert Lauer entre su primero y su segundo *paso*.

La macrosecuencia B

La macrosecuencia B se configura también en dos mesosecuencias, determinadas por una organización métrica menos compleja que la de la primera parte, y cuyos grandes bloques métricos coinciden con los espacios dramáticos. A la primera microsecuencia B1a, compuesta de silva de pareados, corresponde el espacio dramático de Oriente, reino de Idolatría, cuyo monólogo de despecho amoroso abre la microsecuencia B1a: «Mas ¡ay! Que si no lloro, / que el Gentilismo en busca del *Tesoro*, / al Reino de los Cielos comparado, / de mí se ausenta, ofenderá el Sagrado / Culto de tantos dioses como adoro» (OC III, 1677b). En el mismo espacio se desarrolla la microsecuencia B1b, en romance *é-o*, marcada por la vuelta de Gentilismo a dicha tierra de Oriente, orgulloso de la noticia que trae a su amante: «que vengo a pedirte albricias.» / idolatrÍA. «A mí, ¿de qué?»

Gentilismo. «De que dejo / reconocida la Tierra / de aquel *Tesoro encubierto*» (OC III, 1678a). En este espacio dramático de Oriente que caracteriza B1 vuelve a manifestarse Inspiración, albergada en una estrella, después de la renuncia de Gentilismo a todos los atractivos terrenales de Idolatría: «No es sino tiempo / (pues el Gentilismo ha / dioses y vicios depuesto) / de que se encienda mi antorcha / para que a luz de mi ejemplo / del *Escondido Tesoro* / tenga todo el Universo» (OC III, 1680b). Su salida al escenario («*Ábrese la estrella, y estará dentro de ella la Inspiración, con hacha encendida*»), aplazada, como vimos, al final de la macrosecuencia A, funciona ya como argumento para convencer a los tres reyes gentiles a que inicien su jornada hacia Tierra Santa, y su canción en romancillo hexasílabo englobado en el bloque de romance *é-o* de la microsecuencia B1b marca el principio del mítico recorrido de los magos:

Inspiración Venid, mortales, venid,
venid en mi seguimiento;
veréis que el que deja
los dioses ajenos
y los propios bienes,
es el que halla el precio
con que ha de comprarse
el *Tesoro* del Cielo.
(OC III, 1681a)

El intento de Idolatría de detener a Gentilismo y a los magos fracasa, y ella se resuelve a seguirlos, esperando interponerse luego («Mas no me doy por vencida, / que yo tras ella y tras ellos / iré a estorbar el contrato», OC III, 1682a).

La segunda mesosecuencia B2 se caracteriza por nuevo espacio dramático, el de Tierra Santa, en el que vuelve a aparecer la pareja Hebraísmo-Sinagoga. El enlace con el espacio anterior se realiza en B2a precisamente gracias al romancillo hexasílabo de la mesosecuencia precedente, repetido por tercera vez al final de B1b, y cuya música es percibida por la pareja, quien se expresa en silva: «Hebraísmo. ¿Qué métrica armonía? / Sinagoga. ¿qué música sonora? / Hebraísmo. Es esta con que el alba anuncia al día? / Sinagoga. Es esta con que al sol llama la aurora?» (OC III 1682a). Así se sugiere el movimiento espaciotemporal, fuera del escenario, del grupo de viajeros a punto de alcanzar el término de su recorrido. El paso al romance *é-a*, que se mantiene hasta el final del auto, recalca a lo largo de B2b la lógica dramática de la progresión de los viajeros por Tierra Santa, cuyo avance hasta Belén se subraya con una alternancia de salidas al escenario y actuaciones al paño, hasta que, por fin, el descubrimiento del Nacimiento ponga un término a su búsqueda. A la progresión espacial que informa esta segunda macrosecuencia B se superpone una progresión espiritual a la vez individual —la de Gentilismo, quien evoluciona del rechazo de la Idolatría a la aceptación de la encarnación humana del tesoro escondido— y colectiva, ya que los reyes gentiles, al acercarse progresivamente a Belén, se aproximan a la revelación del cristianismo y preparan la futura labor apostólica.

Conclusión

Y acabemos comentando, a partir de nuestro propio análisis, las conclusiones provisionales sacadas por R. Lauer al final de su estudio de 2003 donde escribe:

En conclusión, se podrían hacer las siguientes aseveraciones, todas ellas tentativas por el momento: I. A pesar de que un auto sacramental tardío musical calderoniano consista de sólo un acto, la consistencia de rimas asonantadas, en combinación con entradas generales de los personajes, hace posible la subdivisión de un auto en, aquí, cuatro secuencias dramáticas de casi matemática precisión en el número de salidas de personajes. II. A la vez, la multiplicidad de cambios métricos, que, según mi definición, identifica 51 cambios de tono, no cambia el hecho de que sólo haya cuatro secuencias dramáticas que no sean necesariamente cuadros. III. Otrosí, un estudio analítico de las formas métricas usadas en este auto nos lleva a las siguientes conclusiones. III. A. la silva es usada por personajes identificados con las leyes teológicas superadas por el cristianismo; éste es en efecto el metro usado inicialmente por el Gentilismo y después casi exclusivamente por Idolatría. III. B. A la vez, la redondilla pareciera identificar más precisamente al Hebraísmo y a la Sinagoga, quienes precisan de este metro para argüir entre sí sobre el nacimiento del Mesías. III. C. Las quintillas, los heptasílabos y los romancillos son propiedad exclusiva de la Inspiración, quien así irrumpe, constante y metódicamente, los diálogos más extensos de los representantes de las leyes teológicas superadas a lo largo del auto. III. D. Los decasílabos identifican a la Naturaleza Humana. III. E. Finalmente, el romance es propiedad exclusiva del Gentilismo después de emprender su búsqueda por el Tesoro Escondido, así como de los Reyes de Arabia, Tarsis y Sabá, quienes comparten con el Gentilismo el mismo deseo.

Comentemos:

I Aunque los cambios métricos coinciden a veces con las entradas y salidas de los personajes, éste no nos parece un criterio pertinente para hacer posible una subdivisión del auto.

II. Más que el número de cambios métricos, que efectivamente subrayan un cambio de tono, es la jerarquización de estos datos para determinar macro, meso y microsecuencias, y en ellas forma englobadora y texto englobado —sea o no cantado— la que importa para establecer dichas subdivisiones en secuencias dramáticas.

III. Un estudio analítico de las formas métricas usadas, tal como lo propone el profesor Lauer, desemboca de hecho en observaciones interesantes en cuanto a la atribución ordenada de ciertos metros específicos a ciertos personajes para traducir un propósito ideológico. Sin embargo, nos parece imprescindible prolongar dichas observaciones con un estudio de la elección por Calderón de conferirles o no un carácter músico a estas diversas formas métricas, y de la función específica de dicho texto cantado en el funcionamiento dramático global del auto. Estudios todos que no podrán hacerse sin el previo establecimiento de un texto fidedigno.

Bibliografía

- amadei Pullice, M. A., *Calderón y el Barroco*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, Purdue University Monographs in Romance Languages, 31, 1990.
- Arellano, Ignacio, *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger-Pamplona, Universidad de Navarra, 2000.
- Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Kassel, Reichenberger-Pamplona, Universidad de Navarra, 2001.
- Biblia, La Santa*, Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569) revisada por Cipriano de Valera (1602), Nashville, Holman Bible Publishers, 1990.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El tesoro escondido*, en Calderón de la Barca, P., *Obras Completas, Autos Sacramentales*, Ángel Valbuena Prat ed., vol. III, Madrid, Aguilar, 1987, p. 1667-1688.
- Gilbert, Françoise, «Polimetría y estructura dramática en el auto de Calderón *El cordero de Isaías* (1681), y sus consecuencias en la creación del espacio dramático», *Criticón*, 96, 2006, p. 167-179.
- (a) «Polimetría y estructuras dramáticas en el auto de Calderón *Los encantos de la culpa* (1645): las implicaciones dramáticas de una estructura binaria», *Homenaje a Marc Vitse*, Anejos de *Criticón* 17, Toulouse, PUM, 2006, p. 368-381.
- (b) «Polimetría, versos cantados y estructura dramática: funcionalidad del texto cantado en el auto de Calderón *El cordero de Isaías* (1681)», actas del seminario del LEMSO-FRAMESPA del 23 de octubre de 2006 «Le plaisir des formes», 2007, en prensa.
- Lauer, Robert, «Recursos retóricos usados en los autos inspirados en parábolas», en *Divinas y humanas letras: Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*. Actas del X Congreso Internacional de la AITENSO, Arellano, I. (ed.); Escudero, J. M. (ed.); Oteiza B. (ed.); Pinillos, M. C. (ed.), Kassel, Reichenberger-Pamplona, Universidad de Navarra, 1997. p. 245-52.
- «La estructura dramática de *El tesoro escondido*, auto musical tardío de Calderón», en *Estudios del teatro áureo: texto, espacio y representación*. Actas selectas del X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, [México, octubre de 2001]; Aurelio González, Serafín González, Alma Mejía, (eds), México, Universidad Autónoma Metropolitana, Colegio de México, AITENSO, 2003, p. 345-352.
- Poppenberg, Gerhard, «*Quo tendas*: Hacia los autos poetológicos de Calderón», Tietz, Manfred (ed.). *Texto e imagen en Calderón*. Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón; St. Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996, Stuttgart, Steiner, 1998, p. 202-207.
- Querol gavalda, Miguel, *La música en el teatro de Calderón*, Barcelona, Institut del Teatro, 1981.
- Ruano de la Haza, José María y allen John Jay, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- Vitse, Marc, «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 Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, p. 45-63.

Mots-clés : structure; métrique; critères ; séquences dramatiques.

Résumé :

Este artículo propone una aproximación a la estructura del auto de Calderón *El tesoro escondido* diferente de la que R. Lauer, en un artículo suyo, propone a partir de criterios bastante confusos. Proponemos otra estructuración, fundamentada en el solo criterio métrico.