



PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

Esta obra ha sido publicada bajo la licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Compartir bajo la misma licencia 2.5 Perú.

Para ver una copia de dicha licencia, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/pe/>





PONTIFICIA
**UNIVERSIDAD
CATÓLICA**
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

La consolidación del poder y el poder de la consolidación:
Felipe IV y la comunidad católica española en tres autos sacramentales
calderonianos

Tesis para optar el título de Licenciado (a) en Lingüística y Literatura con
mención en Literatura hispánica
que presenta el

Bachiller:

JESÚS JUAN PABLO HIDALGO CAMPOS

ASESOR: DR. JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ GARRIDO

LIMA, 30 DE JUNIO DE 2010

Introducción

¿Por qué motivo, solamente durante el reinado de Carlos V, se consolidó la relación del misterio eucarístico con los espectáculos del Corpus Christi, incluidos los primeros esbozos de lo que sería el auto sacramental? Se supuso que el auto se constituyó como una herramienta católica en contra de la herejía protestante que atacaba la doctrina de los sacramentos. Sin embargo, si ello fuese cierto, se debería encontrar cierta recurrencia en las alusiones a los protestantes que reniegan de la gloria de la Eucaristía (de noventa y cinco piezas de la Colección de autos, farsas y coloquios recogida por Léo Rouanet, solamente tres atacan a la heterodoxia). Igualmente, si aquello fuera cierto, sería verosímil que otro territorio fervientemente católico como Francia hubiera copiado y/o elogiado las representaciones de los autos en la época, lo cual no sucedió. Marcel Bataillon expuso estas ideas en su “Ensayo de explicación del auto sacramental”, a partir de las cuales llegó a la siguiente conclusión:

hay que desterrar la idea de que la fiesta del Corpus se habría celebrado con nueva brillantez en España a partir de la época de la Reforma, y que la Contrarreforma podía explicar, al mismo tiempo que el auto sacramental, la aparición de las grandes custodias que inmortalizaran los nombres de Arfe y Becerril (459).

Recordemos que el Corpus es la festividad anual, llena de júbilo y celebraciones, oficiada por la Iglesia Católica. Fue establecida por el papa Urbano IV en 1263, año desde el cual irá ganando en complejidad espectacular, litúrgica y teatral hasta bien entrado el siglo XVII (Díez Borque 224). Bataillon propone que el Corpus Christi, hacia el siglo XV, era la gran “fiesta primaveral de la Iglesia”, y que las obras religiosas

representadas al aire libre durante los festejos no pertenecían a ninguna tradición litúrgica, por lo que, en un comienzo, eran independientes con respecto al misterio eucarístico: así, eran “atracciones” desvinculadas del significado principal de la fiesta (460). No obstante, con el paso del tiempo

el nacimiento de un teatro eucarístico destinado al Corpus nos parece que no es un hecho de Contrarreforma, sino un hecho de Reforma católica. Como que ese nacimiento pone de manifiesto la voluntad de depuración y cultura religiosa que animaba entonces a la capa selecta del clero, particularmente en España (462)

Se intentaba devolver el espíritu religioso a las ceremonias para que los fieles recibiesen una instrucción religiosa adecuada, de forma que pudiesen comprender y sentir los misterios sobre los que se basaba el catolicismo. De esta manera, las obras teatrales pensadas para ser representadas durante la época del Corpus comienzan a extraer y enfatizar las lecciones de fe propias de la fiesta, y se comienza, entonces, a propagar un grupo de doctrinas que no fuesen meramente repetidas de memoria mecánicamente. Por dicho motivo, el culto a Cristo es destacado por encima de otros cultos, como el culto a los Santos, por ejemplo. Así, la Eucaristía, en tanto misterio, obtiene nuevamente su puesto central en las diversiones populares del Corpus, ya que el carácter festivo recargado que éste había adquirido había hecho que se perdiera de vista lo esencial sobre lo accesorio (Bataillon 462)

Con relación a este punto, como propone Alexander Parker, los autos sacramentales conforman una parte trascendental del conjunto de celebraciones del Corpus, pues “aunque no constituían una forma directa de adoración, representaban la contribución del pueblo a las celebraciones litúrgicas, manifestación popular que corría

paralela a la adoración oficial que practicaba la Iglesia” (Los autos sacramentales... 51). A pesar de su carácter independiente, sin duda alguna los autos irán volviéndose, si no la parte más llamativa de la fiesta del Corpus, uno de sus elementos constitutivos por excelencia.

Además de autores como Diego Sánchez de Badajoz o Juan de Timoneda, el auto sacramental fue abordado por insignes dramaturgos a lo largo de su veloz evolución durante el Siglo de Oro Español: Francisco de Rojas Zorrilla, Lope de Vega, José de Valdivielso, Tirso de Molina, Antonio Mira de Amescua, y, obviamente, Pedro Calderón de la Barca. Este último, en palabras de José María Díez Borque,

puso en acto su cultura teológica, filosófica, de historia sagrada, con el gran dominio de la estructura y técnica dramáticas del escritor barroco, extraordinariamente capacitado para la imaginería, el juego retórico, simetrías, paralelismos, alegoría, en un sincronizado mecanismo significativo perfectamente calculado (229-230).

De esta forma, como ha indicado Barbara Kurtz, el auto sacramental llegó a la plenitud de sus potencialidades alegóricas, dramáticas y escenográficas, al punto en que, en 1649, Calderón recibió el monopolio de la escritura de los autos para Madrid (12).

Si ya en el siglo XVII los autos sacramentales vinculaban la doctrina eucarística y su significado para la vida espiritual del hombre a través de analogías trazadas entre la historia sagrada y el reino de las actividades humanas, mundanas, se puede afirmar que el dramaturgo español fue uno de los más agudos y sutiles teóricos que consideró la importancia de este vínculo y su relación con el discurso alegórico. Paradójicamente, no dejó tratado alguno acerca de la alegoría; lo que sí nos dejó son docenas de comentarios acerca de ella dispersos a lo largo de sus autos. Se puede extrapolar y reconstruir su

teoría implícita o parcialmente explícita en los autos de Calderón seleccionando a partir de los textos lo que los personajes dicen acerca de la alegoría, y analizando sus implicancias (Kurtz 2-3)¹.

A Pedro Calderón de la Barca pertenece una de las definiciones más clásicas que se ha otorgado al auto sacramental, la cual se encuentra en la loa para La segunda esposa y triunfar muriendo:

Labradora. [Los autos son] Sermones
puestos en verso, en idea
representable, cuestiones
de la Sacra Teología,
que no alcanzan mis razones
a explicar ni comprender
y el regocijo dispone
en aplauso de este día (“La segunda esposa...” 427)

Para Bruce Wardropper, esta definición sirve “para aclarar el significado de estos autos para la gente poco culta. La instrucción teológica, la dramatización vívida de conceptos abstractos, una diversión para un día de alegría: tal fue, en esencia, la idea que tenía Calderón del género que llevó a la perfección” (29). Con frecuencia, este fragmento se ha tomado como referencia al carácter educativo y devoto de los autos, lo cual es parcialmente cierto. No obstante, en los tiempos de Calderón, este fragmento adquiere un significado más específico: los autos son literalmente “sermones versificados” en tanto incorporan diversas técnicas de la homilética de la época. Estas técnicas no están

¹ El artículo de Eduardo Hopkins, “La definición de auto sacramental y su función metadiscursiva en el teatro de Pedro Calderón de la Barca”, rastrea, justamente, la diseminación de alusiones directas e indirectas de cómo se construye un discurso sobre la creación, desarrollo y explicación de las alegorías a lo largo de la obra sacramental calderoniana.

destinadas a la exposición doctrinal ni a la admonición moralizante como podría esperarse, sino a la visualización emocionalmente poderosa de hechos ejemplares. (Kurtz 43-44).

Al adjudicarle un carácter de sermón a sus autos, el dramaturgo enfatiza la retórica y el sacramentalismo del género: si el auto es una ceremonia pública y popular, su alegoría, más que una opción estética, es una necesidad doctrinal e incluso cognitiva. Ya que la alegoría del auto plantea una analogía entre lo terrenal y lo trascendente, combina la apelación a lo cotidiano y la fuerza persuasiva de la ejemplaridad (Kurtz 49). Asimismo, el rol semilitúrgico del auto, la devota exaltación de la Eucaristía que realiza, brinda a la obra algo de la función ceremonial y de culto de la propia Comunión; por extensión, confiere a la audiencia un rol análogo al del creyente que asiste a misa o, incluso, al del creyente que comulga (Kurtz 21). Dicho de otra manera, en palabras de Eduardo Hopkins, “[a través de los autos sacramentales] se procura dejar establecidos los lazos institucionales de la obra con la Iglesia y se busca promover la integración social entre los fieles que asisten al espectáculo” (257).

El auto sacramental, entonces, se configura como un artefacto simbólico que, a pesar de no ser un elemento propiamente litúrgico, posee un rol predominante en las fiestas del Corpus: forma parte de la contribución popular en las celebraciones y, a la vez, posee un rol doctrinal con respecto al sacramento eucarístico que refuerza entre los espectadores el sentimiento de pertenencia a una misma comunidad, la católica.

No obstante, el propio auto sacramental “nos invita de la manera más apremiante a estudiar las condiciones concretas de su apogeo en una España que gozaba de los beneficios de la paz, en una España religiosamente unida, rica también con la explotación de sus conquistas, y ávida de placeres” (Bataillon 480). Es decir, el auto, en tanto aparato alegórico, posee un carácter primordialmente religioso, pero plantea por sí

mismo una posible segunda lectura interpretativa. De hecho, no debemos olvidar que, si bien la función del Corpus Christi consiste en exaltar el lugar de la Eucaristía como centro significativo de la fe católica, “es también el lugar de la ostentación del poder civil y religioso, en la presencia de la jerarquía eclesiástica y la jerarquía civil” (Díez Borque 226). Así, como ha indicado Margaret Greer, “los autos del Corpus, representados ante un público masivo, ofrecían un canal inmejorable para escenificar esa armonización de ideología política y religiosa” (“La consolidación...” 353).

Los autos calderonianos no solamente configuran, exaltan, refuerzan la unidad de la comunidad católica a través de la glorificación del cáliz y la hostia; también, son textos enraizados en un tiempo y espacio históricos y socialmente determinados², cuyas alegorías consolidan la unidad de un cuerpo político determinado: la España católica bajo el reinado de los Austrias. De manera paralela, los autos sacramentales consolidan el lugar del monarca como punto estructural en el engranaje de la organización social, fortifican su lugar predominante en la red simbólica de la comunidad. En consecuencia, si tenemos en cuenta que los textos literarios son, a final de cuentas, productos sociales, no es azaroso analizar bajo coordenadas sociopolíticas los autos sacramentales calderonianos. De hecho, para Hopkins, “[en los autos sacramentales] se declara el propósito de contribuir al prestigio de la corte, señalando la disposición del auto para el elogio de Madrid y, por lo tanto, de España, como fuente de defensa y difusión de la cristiandad” (257)³. No es gratuito, entonces, que Greer postule que, por ejemplo, un

² “La misma naturaleza de la alegoría [de los autos sacramentales] exige que tales verdades se formulen en términos de estructuras significantes humanas y contemporáneas” (Greer, “Cazadores divinos...” 220). Cuando Greer enfatiza esta naturaleza de la alegoría, se refiere al vínculo entre lo terrenal y lo trascendente mencionado líneas arriba. Como Santo Tomás de Aquino sostenía, el intelecto humano, mundano y limitado, necesita “esencias” (quidditas, en latín) para alcanzar un entendimiento, aunque fuese imperfecto, de lo intangible y lo inefable (Kurtz 49).

³ Adicionalmente, Margaret Greer sostiene que la glorificación incondicional del monarca que caracterizaba a otros espectáculos cortesanos europeos está restringida, en el caso de Calderón, al auto sacramental. En éste, representado ante un diverso público masivo en las calles de Madrid, Calderón transformaba al rey en un Dios en la Tierra por su capacidad para defender la fe católica, con lo cual

auto como El nuevo palacio del Retiro, pueda verse como una eucaristía política “porque, tanto como una celebración religiosa, este auto es un rito socio-político, un acto constitutivo de comunidad” (“Los dos cuerpos...” 979).

A mi parecer, la observación de Greer puede hacerse extensible a todos los demás autos sacramentales calderonianos en mayor o menor medida. La presente tesis, precisamente, analizará bajo estas coordenadas (los autos como aparatos políticos que enaltecen la figura del rey Felipe IV como cumbre del gobierno de la jerarquía social de la España de su tiempo, y que afianzan la cohesión de esta estructura) tres autos sacramentales que, a mi entendimiento, reflejan de forma manifiesta estos puntos: El nuevo palacio del Retiro (1634), El divino cazador (1642) y El veneno y la triaca (1644). De esta manera, sostengo que, en los tres autos mencionados, se consolida el carácter cohesionado de la comunidad así como del rol sobresaliente del rey Felipe IV en ella. Sin embargo, en vista de que los textos de la época no son meros reflejos del contexto social e histórico que los abarca⁴, se verá a lo largo de esta investigación cómo cada auto calderoniano no solamente re-articula, al interior del texto, sus circunstancias históricas específicas, sino que, además, subrayará y acentuará cada vez más el papel protagónico del rey en la red social, con lo cual Calderón irá dejando en un segundo plano el afianzamiento de la comunidad como un conjunto orgánico y homogéneo.

Para profundizar en los mecanismos a través de los cuales Calderón consolida el poder del monarca en tanto pieza clave de la colectividad y su gobierno, cada capítulo analizará tres aspectos recurrentes en El nuevo palacio del Retiro, El divino cazador y El veneno y la triaca. Se planteará, inicialmente, la circunstancia histórica particular

escenificaba el mandato divino de Felipe IV y santificaba la estructura jerárquica sociopolítica que él encabezaba (“A Tale...” 394).

⁴ “No hay un contexto predeterminado en el cual podamos situar un texto para entenderlo históricamente. En el nivel sincrónico, el texto es en sí mismo parte del contexto que supuestamente nos ayudaría a entenderlo. Como consecuencia de ello, ningún texto puede conseguir una posición fuera de su contexto para poder ser reflejado. En el nivel diacrónico, el contexto, incluyendo el de un período histórico, es como mínimo en parte, el resultado de la construcción de los críticos del presente” (Thomas 316)

bajo la cual se enmarca cada auto; con ello, se podrá observar cómo una experiencia política colectiva es recogida por el propio dramaturgo para re-articularla y devolverla al público (lo que Stephen Greenblatt denomina “circulación de la energía social”). Luego, se analizará la forma en que Calderón de la Barca organiza el tiempo mítico previo a la acción dramática principal de cada auto, teniendo en cuenta que la construcción temporal en ellos sigue sus propias reglas y usos. Finalmente, se examinará el desenlace de cada texto, a partir de los conceptos de la doble naturaleza del Rey planteados por Ernst Kantorowicz en su libro Los dos cuerpos del rey. Al final de cada auto analizado, el conflicto de la acción dramática se resuelve con la aparición de Cristo, parangón del monarca desde el Medioevo, en vista de que ambos comparten una esencia humana y otra divina. Con este paralelo, Calderón irá resaltando, cada vez más, el rol protagónico que el rey debía tener no solamente dentro de la estructura sociopolítica sino en el gobierno y conducción de la misma.

Como se acaba de mencionar, en primer lugar, se considerará la relación específica que cada auto hace patente con respecto a su circunstancia, su contexto. En el caso de los autos sacramentales, según Margaret Greer, conviene utilizar la tercera definición que el Diccionario de Autoridades brinda acerca del término circunstancia, vale decir “el estado de los negocios o cosas presentes” (“Cazadores divinos...” 219). En otras palabras, la circunstancia de un texto es el contexto histórico particular en el que se enmarca. Sin embargo, un texto no refleja solamente estas circunstancias, sino que las convierte en lo que Stephen Greenblatt ha denominado energía social y las pone en circulación; es decir, las creencias y experiencias colectivas de una comunidad se configuran en un texto, se desplazan de un medio a otro, se concentran en un aparato estético y son, finalmente, ofrecidas al consumo de un público determinado (38-39). Estas creencias y experiencias colectivas son, por ende, re-generadas por el dramaturgo

(creando un nuevo contexto, un nuevo “estado de las cosas o cosas presentes” para el propio tejido de significados de la obra teatral), quien las pone en circulación cuando la masa de espectadores recibe la obra. De esta forma, la energía social que circula en una sociedad involucra

Poder, carisma, excitación sexual, sueños colectivos, maravilla, deseo, angustia, temor religioso, libre intensidad de la experiencia... todo lo producido por la sociedad puede circular, a menos que se lo excluya deliberadamente de la circulación (Greenblatt 58)

De allí que la energía social se identifique solamente de manera indirecta mediante sus efectos: en “su manifestación en la capacidad de ciertas huellas verbales, auditivas y visuales para producir, configurar y organizar experiencias colectivas de orden físico y mental. Así, pues, se asocia a formas de placer e interés recurrentes” (Greenblatt 40). En consecuencia, un texto teatral, mediante diversos medios de representación “transporta al escenario cargas de energía social; el escenario, por su parte, revisa esa energía y la devuelve al público” (Greenblatt 50).

En vista de ello, Greenblatt recurre a una metáfora de Hamlet (“[el propósito del teatro es] sostener el espejo a la Naturaleza, mostrando a la Virtud su propia figura, al Vicio su propia imagen, y a la época y conjunto del tiempo, su forma y huella”) para proponer que, en el Renacimiento inglés, la representación teatral se asociaba con la imagen de un espejo. No obstante, la palabra huella (pressure, “impresión”) involucra “un completo espectro de intercambios de representaciones allí donde un momento antes sólo se veía un reflejo simple y aislado” (43). Como hemos señalado, la obra no representa su contexto como un espejo fiel; toda mimesis es conflictiva en tanto que el dramaturgo de la época recoge los deseos, temores e intereses de su comunidad en un

contexto determinado específico para plasmarlos en su obra pero asignándoles, a la vez, un nuevo valor, un nuevo significado, un nuevo contexto.

Si bien Stephen Greenblatt concibió estas nociones para emplearlas en su estudio del teatro isabelino, resulta muy útil extrapolarlas para analizar obras dramáticas españolas del siglo XVII. De hecho, como ya lo hizo notar Greer en su artículo “A Tale of Three Cities...”, al igual que Shakespeare en Hamlet, Lope de Vega utiliza la metáfora del espejo con relación al teatro:

Duque. Que es la comedia un espejo...
[que] retrata nuestras costumbres,
o livianas o severas,
mezclando burlas y veras,
donaires y pesadumbres (El castigo sin venganza, vv. 215, 222-225)

Así, las raíces comunales del teatro europeo de comienzos de la Edad Moderna son evidentes mediante el uso de la metáfora ciceroniana de que el teatro es el espejo de la existencia humana que tanto Lope como Shakespeare utilizan (Greer, “A Tale...” 392). La presunta fidelidad de la imagen especular es solamente parcial, no obstante. El contenido que reflejan depende del ángulo, tanto físico como teórico, del observador. En todo caso, el teatro es un espejo trucado que representa y distorsiona con frecuencia los mitos de una auto-imagen de la sociedad así como de su realidad (Greer, “A Tale...” 393). Por otra parte, hacia los siglos XVI y XVII, en España, Inglaterra y Francia, el teatro era claramente un producto cultural y, a su vez, era culturalmente productivo, alimentado por condiciones históricas particulares e implicado en la persistencia de patrones de relaciones sociales que lo nutrían (Greer, “A Tale...” 391), lo cual hace

equiparables los textos teatrales escritos en cada una de las tres naciones durante los mencionados siglos.

Es necesario agregar que, según Walter Cohen, las obras teatrales españolas e inglesas del Renacimiento se asemejan particularmente entre sí y se apartan de otras expresiones dramáticas europeas de la época (básicamente, las de Italia y Francia, de espíritu más neoclásico), ya que sintetizan la tradición popular nativa y la tradición neoclásica. A pesar de haberse desarrollado en un relativo aislamiento con respecto a la otra, y a pesar de diferenciarse significativamente en cuanto a sus fuentes, materiales, estilo, versificación, énfasis en el tema y los personajes, e ideas, así como en el desarrollo económico y religioso de sus sociedades, ambas prácticas teatrales, la española y la inglesa, forman un grupo, debido a que en los dos casos se combina lo que, en otros lugares, se veía como dos universos separados.

La influencia de la cultura popular se refleja en la ausencia de la estructura terenciana de la intriga, el poco respeto a las unidades de tiempo, espacio y acción, el no infrecuente protagonismo de los aristócratas en la comedia y de los plebeyos en las tragedias. Por el lado de la influencia de la cultura clásica, los géneros españoles e ingleses aluden o toman prestados argumentos del drama clásico y del italiano; otros vuelven a contar historias que se encuentran en la literatura no dramática clásica e italiana, hacen uso de temas estándar del Renacimiento, o al menos aluden a la historia, cultura o mitologías antiguas. Por otra parte, en ambos casos, las obras dependen de contextos culturales, políticos y sociales de la época más amplios: una relativa homogeneidad del campo y de la ciudad, de la clase baja y la alta ayudó a que los textos teatrales explotaran una variedad de herencias y atrajeran a un amplio espectro del pueblo, lo cual, a su vez, fue reforzado y perpetuado por un estado absolutista incompleto pero estable (Cohen 17-19).

No resulta descabellado, por lo tanto, que los conceptos que pudieran haber sido propuestos para el estudio de un tiempo y un espacio específicos (el teatro inglés durante la época isabelina) sean válidos para analizar la producción dramática de un espacio distinto aunque de la misma época (la España del siglo XVII).

De esta suerte, las circunstancias alrededor de El nuevo palacio del Retiro son las fiestas por la inauguración de, precisamente, un nuevo palacio en el Buen Retiro de la villa de Madrid hacia finales de 1633. En cambio, las de El divino cazador están relacionadas con la crisis institucional en materia de política interna y externa que vivía la corona española hacia el año de 1642, mientras que las de El veneno y la triaca se vinculan con la destitución del cargo de valido del Conde-Duque de Olivares por parte de Felipe IV así como el consecuente destierro de aquél tras dicho suceso.

En segundo lugar, se analizará cómo se organiza el tiempo previo a la acción dramática principal de cada texto. Recordemos que Enrique Rull ha postulado que hay que hablar... de una concepción teológica del mundo en Calderón, que es además un intento de ‘explicar’ el mundo intelectual o simbólicamente, ni más ni menos como hacían los antiguos con sus mitos, los primitivos con sus leyes, o los filósofos con sus sistemas (759).

Para exponer dicha teoría, el autor español partió “de los supuestos que le proporcionaba su cultura eucarística, de los Padres de la Iglesia, de la mitología clásica, de las leyendas antiguas y modernas, y de la trayectoria histórica del mundo, principalmente del tiempo que se proyectaba a su presente vivido” (Rull 759-760).

De hecho, como Alan Paterson ha indicado, en todo auto sacramental calderoniano, la organización del tiempo es crucial, pues su propósito es enfatizar la doctrina eucarística, la cual está vinculada con la historia de la salvación. A ello se debe

sumar el hecho de que el Sacramento encierra el relato a través del cual el pasado, el presente y el futuro adquieren sentido (45). Para Margaret Greer, asimismo, “el tiempo de los autos transcurre de forma radicalmente intencional, puesto que la historia sagrada se estructura a partir de tres sucesos: la creación divina del universo, la Encarnación de Cristo y el esperado cumplimiento de la historia, con la Segunda Venida y el Juicio Final” (“La consolidación...” 344). Señala, además, que en otros ámbitos literarios ajenos a los autos sacramentales, Calderón representa el transcurso del tiempo conforme a otros modelos (“La consolidación...” 344).

La triada Creación-Encarnación de Cristo-Juicio Final tiene una particular versión en el primer auto que analizaré, El nuevo palacio del Retiro. No obstante, no es necesario alejarse de los autos sacramentales para encontrar una representación temporal distinta. Así, en El divino cazador, veremos que Calderón de la Barca utiliza el mito de la Edad de Oro, aunque de forma sucinta, para proyectar un pasado que da sentido al presente de la acción dramática; mientras que en El veneno y la triaca Calderón de la Barca utiliza, con tintes épicos, el relato bíblico de la paz originaria, rota por la sublevación de Lucero y un ejército de ángeles.

Finalmente, la acción dramática principal de cada auto se resuelve una vez que se devela la doble naturaleza humana y divina del personaje que representa a Cristo, y, por tanto, la doble naturaleza del rey, quien está emparentado con aquél desde la teología política medieval. Como ha planteado Ernst Kantorowicz, el jurista Edmund Plowden, mediante sus Commentaries or Reports, hacia 1550, fue uno de los primeros en elaborar de forma sistemática un texto acerca de los atributos y definiciones sobre la corona que ya se habían planteado desde el medioevo. Así, Plowden llega a afirmar que el Rey posee dos Cuerpos: el natural y el político:

Su Cuerpo natural (considerado en sí mismo) es un Cuerpo mortal y está sujeto a todas las Dolencias que provienen de la Naturaleza y del Azar; a las Debilidades propias de la Infancia o la Vejez, y todas aquellas Flaquezas a las que están expuestos los Cuerpos naturales de los otros hombres. Pero su Cuerpo político es un Cuerpo invisible e intangible, formado por la Política y el Gobierno, y constituido para Dirigir al Pueblo y para la Administración del bien común, y en este Cuerpo no cabe ni la Infancia ni la Vejez ni ningún otro Defecto ni Flaqueza natural a los que el Cuerpo natural está sujeto, y por esta Razón, lo que el Rey hace con su Cuerpo político, no puede ser invalidado ni frustrado por ninguna de las incapacidades de su Cuerpo natural. (En Kantorowicz 19-20)

Complementariamente, el concepto del rey como gemina persona, es decir, como entidad humana por naturaleza y divina por la gracia, es el precursor de esta visión de los Dos Cuerpos del Rey. La teología política medieval se circunscribía al marco del lenguaje litúrgico y del pensamiento teológico, ya que no se había secularizado ni independizado de la institución eclesiástica. El rey era “litúrgico”, pues se le atribuía que representaba e imitaba en vida la imagen de Cristo⁵.

Naturalmente, este rey “imitador” de Cristo era representado e interpretado como un “mediador” entre el reino de los cielos y el reino terrenal, lo cual reforzaba su doble identidad. Efectivamente, en el Medioevo, se ensalzaba al gobernante denominándolo, además de “Imagen de Cristo”, “Vicario de Cristo”. En el primer caso, se refería a su Ser, mientras que la naturaleza acentuaba la perspectiva jurídica de sus

⁵ Por ejemplo, el Papa Juan VIII había alabado al emperador carolingio Carlos II con las siguientes palabras: “[es] el salvador del mundo constituido por Dios,... [a quien] Dios establecía como Príncipe de Su pueblo a imitación del verdadero Cristo rey, Su Hijo,... para que lo que El [Cristo] poseía por naturaleza, el rey pudiese adquirirlo por la gracia” (citado por Kantorowicz 93-94)

funciones administrativas. Aunque ninguno de los dos títulos delimitaba explícitamente las dos naturalezas del rey, gracias a ellos, el rey podía aparecer potencialmente como una gemina persona, un reflejo de las naturalezas divina y humana de su gobierno terrenal (Kantorowicz 93-95).

Se puede trazar un paralelo entre estos postulados de la teología política medieval y los autos sacramentales calderonianos, en tanto que una característica de ellos, como ya se ha indicado, radica en la glorificación que desarrollan con respecto a la imagen política del rey. De hecho, “esta circunstancia se conviene con la concepción entonces imperante en España sobre el derecho divino que asistía a los monarcas, según la cual el rey era a la vez respaldado y controlado por la ley divina” (Greer, “La consolidación...” 349).

Así, en los tres autos analizados en esta tesis, Calderón de la Barca destaca la doble naturaleza de Cristo y, por tanto, del rey, pero con fines particulares y distintos. Al final de El nuevo palacio del Retiro, la naturaleza física del rey, en tanto cuerpo material, se fusiona con la Forma eucarística, con lo cual se vuelve un solo objeto con el elemento que funda la religión católica; asimismo, la consolidación de la figura del rey en el conjunto social refuerza la cohesión de la comunidad católica madrileña. En contraposición, en El divino cazador, el rol de la comunidad como cuerpo homogéneo queda desplazado a un segundo plano, pues, en el contexto de crisis que vive la corona española hacia 1642, lo que se desea subrayar es el rol protagónico que Felipe IV debía tener para aplacar las sublevaciones en los territorios bajo su gobierno. Finalmente, en El veneno y la triaca, las circunstancias históricas son rearticuladas en el texto por el dramaturgo español para proponer, principalmente, que el monarca Habsburgo debía mostrar un rol diligente en la reconstrucción y conducción del imperio a nivel general.

En síntesis, la tesis propone que los autos sacramentales El nuevo palacio del Retiro (1634), El divino cazador (1642) y El veneno y la triaca (1644) deben ser vistos no solamente como artefactos simbólicos que celebran exaltadamente el sacramento eucarístico, sino que, además, es posible entenderlos como textos encuadrados bajo contextos específicos que son reconfigurados por Pedro Calderón de la Barca para dos fines principales. En primer lugar, los tres autos mencionados enaltecen la cohesión de la comunidad católica española del siglo XVII; en segundo lugar, tanto El nuevo palacio... como El divino cazador y El veneno... encumbran al monarca Felipe IV como punto central que constituye, guía y da sentido a la comunidad bajo su mandato. Este segundo punto se refuerza en la línea temporal trazada por esta tesis, mientras que el primer punto va diluyéndose, pasa a un plano secundario, precisamente, para enfatizar el papel protagónico que el rey debía asumir en los momentos de crisis bajo los cuales se encontraba sumida la corona española hacia 1642-1644.

Para sustentar esta hipótesis, se estudiarán tres motivos recurrentes en los autos señalados: la relación texto-contexto, bajo los conceptos de circunstancia (Greer) y energía social (Greenblatt); el ordenamiento del tiempo mítico anterior a la acción dramática principal; y la resolución del conflicto de la obra mediante la participación del personaje representante de Cristo, figura que el monarca representa en la Tierra al compartir ambos una naturaleza humana y una naturaleza divina (Kantorowicz). A través de esta analogía entre el Rey y Cristo, Calderón planteará, en cada oportunidad con mayor ahínco, que Felipe IV no solamente era la parte medular de la jerarquía sociopolítica, sino que, asimismo, debía exhibir un rol estelar en la administración y dirección de dicha jerarquía.

El nuevo palacio del Retiro: El Rey defensor de la Fe y de la Nueva Jerusalén

El nuevo palacio del Retiro⁶(1634) refleja y re-construye un contexto determinado, una circunstancia específica: las fiestas por la inauguración de un nuevo palacio en el Buen Retiro de la villa de Madrid hacia finales de 1633. Jonathan Brown y John Elliot han descrito que los trabajos para la construcción de dicho palacio comenzaron en el patio y las habitaciones de alrededor hacia mediados de mayo de 1633. Hacia el 30 de julio, el exterior del complejo había sido terminado, y hacia fines de noviembre, el nuevo edificio había progresado al punto que la decoración de algunas habitaciones estaba bien avanzada. El 1 de diciembre, los reyes visitaron la construcción, y el Conde-Duque, quien durante el día había estado ocupado dando los últimos toques a la obra, les ofreció las llaves del edificio en un plato de plata. El rey se las devolvió, y partió hacia un banquete. Ese mismo día, una proclamación real anunció que la edificación debía ser conocida como el Palacio del Buen Retiro.

Las fiestas inaugurales tuvieron lugar el lunes 5 de diciembre de 1633 y el martes 6, y estuvieron marcadas por el esplendor y por una persistente precipitación. La continua lluvia del domingo 4 estuvo a punto de cancelar las justas y la corrida de toros programadas para el día siguiente. Sin embargo, a temprana hora del lunes, Olivares determinó que el espectáculo debía continuar. El balcón del rey fue empotrado con paneles de vidrio para protegerlo del aguacero, y fue adornado con tapices adamascados de color púrpura y dorado. El rey parecía una santa reliquia dentro de un relicario⁷.

⁶ Calderón de la Barca, Pedro. El nuevo palacio del Retiro. Alan Paterson (ed.) Pamplona: Universidad de Navarra; Kassel, Reichenberger, 1998.

⁷ La Copiosa relación de las grandiosas fiestas, que la católica majestad del Rey nuestro señor mandó hacer en la villa de Madrid, asistiendo a ellas su Real persona... a honra del Palacio, y plaza nueva, Lunes cinco de Diciembre deste presente año de 1633 indica que “con que a las seis de la mañana, que casi no era de día, estaba el señor Conde Duque en la plaza a caballo, componiendo las puertas, y disponiendo el encierro, que fue a las nueve, habiendo puesto en el balcón de su Majestad unas antiparas de vidrieras, guarnecidas con terciopelo carmesí, y tachuelas doradas, era cosa estremada, quedando sus Majestades como en un Relicario” (citado en Paterson, El nuevo palacio... 146n)

El primer evento fue la pelea de toros, con toros para ocho nobles liderados por el valido. A continuación, se realizaron las justas, en las cuales el rey mismo tomó parte. La elección de juegos de habilidad física liderados por el monarca en persona podría haber sido un modo de enfatizar una de las funciones programáticas de la nueva estructura. Asimismo, luego de las justas, dos compañías de actores pusieron en escena una obra, luego de la cual hubo un banquete; en éste se otorgó presentes al rey, la reina y las damas de la corte. Al día siguiente, martes 6, las festividades continuaron a pesar de que la lluvia se convirtió en nieve. En la tarde, el rey nuevamente asaltó el campo de las justas y ganó dos premios, los cuales dio a la reina y al príncipe. Luego, la corte fue a la reserva de animales salvajes para observar una pelea entre un toro y un león, de la cual salió vencedor el último. Esas fueron las festividades con las que se inauguró el palacio del Buen Retiro. (Brown y Elliott 70)

En el auto se alude, se relata y se representa distintos momentos de la festividad. En principio, se alude al banquete del 1 de diciembre de 1633 al cual partió el monarca español tras devolver las llaves del nuevo palacio al Conde-Duque (vv. 305-312). Versos más adelante, se alude directamente a esta primera visita a la construcción por parte del rey y la reina (vv. 431-438). Ésta se realizó el primer jueves de diciembre; sin embargo, Calderón modifica ficcionalmente la fecha, proponiendo en el texto que esta visita se efectuó el viernes; ello, según Alan Paterson “permite que se desarrolle un sutil juego de asociación entre el viernes cuando los reyes visitan el palacio por primera vez, los viernes cuando el Rey se reunía con el Consejo Real (‘las consultas de los viernes’) y el Viernes Santo de la Crucifixión” (El nuevo palacio... 120n). Luego, el auto recrea el juego de cañas celebrado el lunes 5 por la tarde (los “juegos de habilidad física” mencionados por Brown y Elliot), cuando el personaje del Rey menciona que correrá parejas a caballo con el Hombre (vv. 502-512). Posteriormente, (vv. 1050-1074), se

hace alusión a la corrida de toros del mismo lunes presenciada por Felipe IV desde el mirador de vidrio construido para protegerlo del aguacero que casi obliga a suspender las festividades. Líneas más adelante, el personaje de la Fe menciona que el Rey y el Hombre vuelven a correr parejas, con lo cual se hace referencia a las justas del martes 6 “cuando efectivamente el Rey actuó a caballo” (Paterson, El nuevo palacio... 159n).

Hasta aquí, podemos apreciar cómo el texto refleja el contexto que le antecede. Sin embargo, lo que deseo proponer en el presente capítulo es que El nuevo palacio del Retiro no solamente es un documento literario que se limita a transcribir de forma poética lo sucedido durante las celebraciones por el nuevo palacio del Buen Retiro. A lo largo de todo el texto, más bien, encontraremos cómo Calderón aprovecha los momentos de la fiesta para re-articularlos y ponerlos en circulación, con el fin de consolidar la figura del Rey como instancia única y preponderante en el entramado sociopolítico de la comunidad. Dicho de otra manera, el dramaturgo español se servirá de diversas estrategias para resaltar el rol protagónico de Felipe IV dentro de la comunidad católica de la villa de Madrid. La consolidación del poder del monarca, a su vez, reforzará la unidad de la comunidad en un movimiento casi simultáneo y suplementario. En resumen, este primer capítulo buscará examinar cómo, a partir de este contexto histórico concreto, Calderón de la Barca no creará un mero reflejo del mismo, sino que rearticulará las festividades con el fin de enfatizar el objetivo del auto: no solamente la elevación del sacramento eucarístico como punto de consolidación de la comunidad católica madrileña, sino también la santificación de la estructura política de la monarquía española (Greer, “Los dos cuerpos...” 977).

Como se ha mencionado en la “Introducción”, Enrique Rull ha propuesto que Calderón tenía una visión teológica acerca del mundo, a través de la cual trató de explicarlo. Así, a semejanza de otros autos sacramentales, El nuevo palacio del Retiro

utiliza la línea temporal de las tres Edades del Mundo para explicar el desarrollo seguido por la Historia humana. No obstante, en paralelo a esta línea temporal, otorga de forma flexible al receptor una lectura figurativa de la Biblia, mediante la cual una serie de figuras que aparecen en él se asocian en mayor o menor medida a Cristo y la esperanza de su triunfo en la tierra (Greer, “Los dos cuerpos...” 977). En efecto, podemos señalar que, en el texto que analizaré en a continuación, “toda una serie de símbolos o motivos, adjuntos a la situación histórica evocada, prolongan la intencionalidad de crear un marco arquetípico” (Rull 766). Estos símbolos o motivos están relacionados con dos puntos principales: la historia de la salvación a través de la Eucaristía (un tema obviamente teológico; lo que Alexander Parker llamaría el asunto del auto) y la alusión a la construcción e inauguración del nuevo palacio del Buen Retiro en un campo antes inculto e informe (propio, más bien, de las circunstancias seculares y de lo que Parker denominaría argumento)⁸.

Comencemos, entonces, por examinar el relato anterior a la acción dramática principal que explica la temporalidad del auto. Desde el verso 45 hasta el verso 113, el Judaísmo explica la Ley Natural, una “edad primitiva” (v. 49), en la cual Dios dio forma a la confusión primigenia, tal como se señala en el Génesis. En esta edad,

Judaísmo. Al hombre, que su valido
 y que su privado es,
 hizo alcaide desde entonces
 de este divino vergel (vv. 81-84)

⁸ En realidad, la distinción la hace el mismo Calderón en el prefacio que realiza para la edición de sus autos: “Siendo siempre uno mismo el asunto, es fuerza caminar a su fin con unos mismos medios, mayormente si se entra en consideración de que estos mismos medios, tantas veces repetidos, siempre van a diferente fin en su argumento” (Obras completas... 42). Lo que Parker señala es que “el ‘asunto’ de todo auto es, pues, la Eucaristía, pero el ‘argumento’ puede variar de uno a otro, puede proceder de cualquier ‘historia divina’ –histórica, legendaria o ficticia– con tal de que ilumine de algún modo un aspecto del ‘asunto’” (Los autos sacramentales... 46-47)

No es ésta la primera alusión al valido de Felipe IV, el Conde-Duque de Olivares, en la obra. Entre los versos 5-10, se lee lo siguiente:

Judaísmo. Este campo ¿no era
desierta población, desierta esfera
de vides y de olivos,
edificios ayer vegetativos,
donde ufana vivía
la sinagoga de mi Ley judía? (el subrayado es mío)⁹

El personaje del Judaísmo, al iniciar el auto y antes de comenzar su relato, se ha sorprendido de que el campo infértil de olivos¹⁰ se hubiese trastocado en un excelso palacio, una “fábrica dorada” (v. 17), “última maravilla sin ejemplo” (v. 30)¹¹. Si Felipe IV, como veremos, estará asociado en la alegoría con el Rey y, por lo tanto, con Cristo, ya tenemos en el relato dos símbolos o motivos de los que proponía Rull: el personaje del Hombre estará estrechamente ligado con la figura del Conde-Duque, y el Buen Retiro (y, por extensión, la villa de Madrid) estará asociado con una Nueva Jerusalén, cuyos habitantes, un puñado selecto de elegidos, obtendrán la salvación eterna.

En la narración del Judaísmo, los hechos que abarca la Ley Natural comprenden unos cuantos siglos, hasta el paso por el desierto del pueblo israelita guiados por Moisés tras el éxodo de Egipto. En el monte Sinaí, la Ley Natural pasa a ser Ley Escrita:

⁹ De hecho, el texto plantea más analogías explícitas o implícitas entre el Hombre y el valido (“Rey. ayer campo de olivares, / y hoy es Palacio Real”, vv. 417-418, el subrayado es mío; “Reina. Mucho del Hombre has debido / a la atención y cuidado; / con razón es tu privado, / con razón es tu valido”, vv. 449-452)

¹⁰ “porque el terreno en que se construyeron los jardines del Buen Retiro había pertenecido al Conde-Duque” (Greer, “Los dos cuerpos...” 976)

¹¹ Como señala Alan Paterson, “Aquí se observa cumplidamente la reacción común experimentada por los madrileños a lo largo de 1633 mientras el nuevo palacio y los jardines iban tomando forma” (33). En efecto, la velocidad de la realización del palacio fue extraordinaria. En general, la villa de Madrid no estaba muy impresionada con el diseño del palacio, pero sí con la rapidez con que se llevó a cabo la construcción. Inclusive, en un soneto, Lope de Vega señala el hecho con exactitud: “[el edificio] fue apenas dicho, cuando fue formado” (Brown y Elliott 66-70)

Judaísmo. De Ley Natural pasé
a estado de Ley Escrita,
cuando en el duro papel
de una piedra, Dios redujo
sus mandamientos a diez
preceptos... (vv. 116-121)

Esta edad se extiende hasta los tiempos de Jesucristo, en los cuales, por “hacer justicia de un hombre / que hijo de Dios quiso ser” (vv. 143-144), el Judaísmo fue desterrado de su patria. Es en este punto que se da paso a la Ley de Gracia, la cual debe ser explicada por parte del Hombre, pues justamente el pecado del Judaísmo consiste en haber negado la autoridad de Cristo. Como veremos, este hecho anticipa la posterior negación del Judaísmo a convertirse al Catolicismo propugnado por los habitantes del palacio en el auto, lo cual consolidará la unión del pueblo católico frente a un enemigo opuesto a los dogmas en los que ellos fielmente creen.

Desde el verso 177 al 192, el Hombre explica el tránsito desde la Ley Escrita hacia la Ley de Gracia y el motivo por el cual el Judaísmo fue expulsado del Plan Divino de Salvación –“pues que tú la repudiaste / soberbio, fiero y cruel” (vv. 183-184). Pero el Hombre no se queda en esa elucidación, sino que hace explícita la relación entre el nuevo palacio del Retiro y la Nueva Jerusalén:

Hombre. Esta fábrica que miras,
este edificio que ves,
casa real, invicta hoy
y campo desierto ayer,
el palacio que vio Juan

en su Apocalipsi es,
porque ésta es la hermosa y rica
triunfante Jerusalén (vv. 185-192)

Podría decirse que en este instante comienza la acción dramática principal; todo lo anterior sería un marco de contextualización previo¹². Sin embargo, la línea temporal Ley Natural-Ley Escrita-Ley de Gracia trazada por el Judaísmo y complementada por el Hombre no solamente enmarca la acción dramática del auto. En primer lugar,

con la incorporación de este modelo tripartito –producto a lo mejor de la neoescolástica española¹³– Calderón sitúa la encarnación de Cristo en una perspectiva temporal, colocándola como evento central de un proceso que se remonta a la Creación en el Génesis y al nuevo cielo y la nueva tierra en el Apocalipsis (Paterson 45).

Además, Calderón consigue trazar de manera sucinta algunos referentes que serán necesarios para entender la alegoría sociopolítica del texto: el Hombre como valido, el Buen Retiro como Nueva Jerusalén. Por último, anticipa la exclusión del Judaísmo con respecto al Plan Divino, no por mero capricho sino por la propia acción del personaje. No es ocioso remarcar que la sucesión de Ley Natural a Escrita es narrada por el Judaísmo, pero el Hombre es quien explica por qué aquél fue excluido de la Ley de Gracia. A través de este cambio de narrador, se reafirma, por oposición, el vínculo de fe que une y congrega a la comunidad española. En términos de la alegoría, la comunidad española católica sí recibirá la salvación, a diferencia de la judía, lo cual se refuerza más

¹² Paterson ha postulado que “las mismas referencias que determinan el tiempo presente también definen el lugar contemporáneo del auto. De ahí que el tiempo primario sea el año de 1634 y la localización de primer plano Madrid” (46)

¹³ Rull indica, por su parte, que esta teoría estaría inspirada en San Agustín (760).

aun por el hecho de que aquéllos están salvaguardados por el monarca Felipe IV, defensor de la fe desde su propio nombre. De hecho, la presencia del Judaísmo como personaje errante, extranjero, excluido pero a la vez desafiante, consolida la unión social de la comunidad, la cual se define, como hemos señalado, en oposición a él. Aquellos elegidos (a semejanza de los salvados en el Arca de Noé, así como Caleb, David, Efraín, entre otros personajes bíblicos mencionados en el auto) que pertenecen a la comunidad del Nuevo Palacio-Nueva Jerusalén del Catolicismo obtendrán la salvación al final de los tiempos. En cambio, el rechazo del Judaísmo a participar en la celebración eucarística, tiene como consecuencia su resistencia a la autoridad divina, al rey, al orden social establecido y al rito que da sentido a esta comunidad; por lo tanto, está destinado a la condena eterna (Greer, “Los dos cuerpos...” 980-981).

No obstante, la presencia del Judaísmo es otra experiencia colectiva que Calderón de la Barca recoge y devuelve re-generada al público receptor. La corona española, hacia finales de la segunda y comienzos de la tercera década del siglo XVII, tenía una política favorable a los asentistas judío-portugueses que deseaban instalar sus negocios en Madrid; era notorio el apoyo brindado por Olivares a estos asentistas. No obstante, esto generó una manifiesta y mordaz hostilidad contra él por parte de un grupo de enemigos del valido, al punto que se formó una especie de partidos “antisemitas” protegidos, en muchas ocasiones, por un Grande de España. Estos partidos se oponían, de forma simultánea, con la política mercantilista del Conde-Duque (Paterson 47).

Efectivamente, como Paterson ha señalado

Desde una perspectiva social, Judaísmo representa la otra comunidad en el Madrid austriaco, la clandestina, a los judaizantes que hacían sus negocios en los patios del Alcázar y solicitaban permiso para ejercer legalmente su profesión en Madrid. Por parte de ellos es por lo que Judaísmo prorrumpe

en reproches violentos ante el rechazo de su petición, humillado por una hostilidad que no llega a entender (55)¹⁴.

Siguiendo a Miri Rubin, quien veía en el rito del Corpus Christi no un rito cuya finalidad expresaba el vínculo social de la sociedad como un cuerpo (tal como lo hacía Mervyn James, seguido, a su vez, por Margaret Greer) sino un culto en el cual se despertaban las fuerzas sociales en pugna para ganar hegemonía y posición de poder, Paterson propone que “Los temas de la privanza, de la rehabilitación de los asentistas judíos, del faccionismo político y del conciliarismo resaltan precisamente porque en la realidad son contenciosos y por resolver” (54)¹⁵. Así, a pesar de que el Judaísmo intenta insertarse en la comunidad católica, no lo consigue por no acoplarse al fundamento teológico que articula dicho cuerpo social. Esta expulsión del otro, del elemento que no forma parte del conjunto sociopolítico, se explica y es necesaria en el texto justamente para enfatizar la unidad interna del conjunto.

Por otro lado, la acción dramática principal de este auto sacramental gira en torno a las celebraciones en las cuales participan el Hombre y el Rey (de manera indirecta, también la Reina y otros sectores de la jerarquía política) para festejar que la Ley de Gracia haya convertido al Nuevo Palacio del Buen Retiro en el Templo descrito por el profeta Ezequiel y en la Ciudad Celestial del Apocalipsis, tal como se ratifica al final de la obra (vv. 1473-1482). Esta idea es clave para comprender la alegoría sociopolítica del auto, pues, como plantea Paterson, “las dos arquitecturas son

¹⁴ Recordemos que es el Hombre el encargado de presentar el memorial del Judaísmo ante la Consulta, en el cual solicita poder asentar sus comercios en las tierras gobernadas por el Rey, memorial que será rechazado rotundamente por éste versos después (vv. 980-995).

¹⁵ El fragmento que muestra el “faccionismo político” mencionado por Paterson abarca los versos 1231-1258. En ellos, se plantea una equivalencia “a lo divino” burda y rebuscada entre los nombres y cargos de los Grandes de España y diversos personajes bíblicos o míticos (como Noé, Dionisio de Areópago, Moisés y David). Al parecer, se ejerció desde la Villa una presión para que aparecieran los nombres de los grandes que habían participado en la fiesta, así fuese mediante una inserción tosca dentro de la alegoría (Paterson, El nuevo palacio... 160-161n).

conceptos temporales dentro de una historia providencial, la cual une el pasado y el futuro en torno a la presencia divina en la hostia” (El nuevo palacio... 178n). Esta visión teleológica, esta historia providencial trazada desde el inicio de la obra, desembocará en el rol protagónico de la corona de los Austrias, y específicamente de Felipe IV, en la defensa de la fe católica, ya que, en palabras de Rull

Para Calderón la Ley de Gracia es una ley de revelación y de amparo que debe ser reconocida por el ser humano mediante inspiración de Dios, y que aquél se encarga de propagar. Para ello Dios elige una dinastía de hombres que no son otros, sino los Austrias, quienes intentan llevar con irregular fortuna el mensaje a todas las naciones mediante alianzas políticas y sobre todo a través de la idea del Imperio (760).

Una de las primeras estrategias que el dramaturgo utilizó para consolidar la supremacía de los Habsburgo en esta misión divina de propagar la fe fue retomar un versículo del libro veterotestamentario de Habacuc (“Deus ab austro veniet” Hab. 3: 3) para otorgarle un significado simbólico y profético con relación a los Austria (Rull 763). Rull señala que la primera vez que esta frase es tomada de forma profética ocurre en El maestrazgo del Toisón (1659); no obstante, ya en El nuevo palacio... encontramos lo siguiente:

Hombre. Philipo...
Rey que del austro nos vino,
de la Fe amante tan fiel
que está incluido en su nombre
el de su dama también,
pues ninguno pronunció
Felipe, sin decir Fe... (vv. 201, 205-210)

Como vemos, Calderón no solamente apela al versículo de Habacuc; a ello le suma un ingenioso juego de palabras a partir del nombre del monarca Austria: no se puede pronunciar la palabra Felipe sin pronunciar la palabra Fe. Este dato es sumamente relevante, pues es justamente la fe católica la que consolida la unidad de la villa de Madrid. Además, el hecho de que ya en el nombre de Felipe IV esté contenida esa palabra, lo designa como elegido para ser su principal defensor en los territorios que tiene bajo su mando. En consecuencia, se puede inferir que no existía, a partir de lo propuesto por el auto, otra figura de poder que asegurase la paz y prosperidad del pueblo de forma más propicia, por lo que era necesario rendirle tributo y pleitesía.

Por otra parte, diversos personajes de la estructura política de la monarquía española desfilan a lo largo del texto, pero siempre como subordinados al eje de poder. Después de presentar al Rey, el Hombre pasa a presentar a su esposa, la Reina (en la vida real, Isabel de Borbón).

Hombre. Si cristianísima es,
díganlo las tres Virtudes
teologales de los tres lirios de sus armas;
mira si en ella convienen bien
lirios por armas, y el nombre
de cristiana y de Isabel (vv. 228-234)

La Reina cumple algunas funciones dentro de la obra, pero dos son las más importantes. En primer lugar, es la encargada de presentar al Rey ante el público y los demás personajes para que atienda la “consulta de los viernes” (vv. 887-892), en la cual (vv. 1131-1169) harán su aparición el Supremo Consejo (de Castilla), los Consejos de

Indias, de Guerra, de Hacienda y Cuentas, las Órdenes Militares y la Inquisición, todos los cuales se reunían con el Rey los viernes para atender los asuntos de Castilla (Paterson, El nuevo palacio... 137n). Asimismo, y más importante aun, la Reina es uno de los personajes que plantea de forma explícita la analogía Rey-Cristo:

Reina. En la plaza ha entrado el Rey,
que es el mantenedor, puesto
que ha de mantener a todos
con el manjar de los Cielos (vv. 1341-1344)

Cristo es el “mantenedor”, pues sirve de alimento a través de la hostia, “el manjar de los Cielos”, (Paterson, El nuevo palacio... 169n); y justamente el auto plantea que el Rey, a semejanza de Cristo, es el mantenedor de la comunidad a través de su presencia.

Por otra parte, ya hemos mencionado las distintas alusiones al Conde-Duque que se despliegan en la obra. El valido era una figura preponderante en la red política, no solamente por haberle pertenecido los territorios en los cuales se asentaba el nuevo palacio del Buen Retiro, sino esencialmente por la influencia que tenía sobre Felipe IV (al punto de que algunos consideraban que Olivares ejercía magia negra sobre el rey). El monarca era criticado en ese entonces por diversos sectores de la población que pensaban que había delegado insensatamente todas sus responsabilidades políticas en manos del Conde-Duque (Greer, “Los dos cuerpos...” 983). En el auto, el personaje del Hombre, a semejanza de la Reina, plantea una analogía “a lo divino”, enfatizando el carácter divino del gobernante Austria:

Hombre. Que a esta fábrica de hoy
no habrá tiempos que la muden,
que es figura de la Iglesia

donde en rasgos y vislumbres

el Rey es un Dios humano (vv. 863-867)

En primera instancia, se podría pensar, como señala Paterson, que

El uso de la persona del Rey influye en el carácter de la presencia divina en el auto. En el papel de Cristo destaca su majestad; se le ve como suprema autoridad en la historia de la salvación y como figura central en la muestra del poder divino, igual que el Rey ocupaba el centro del escenario en la pompa ceremonial (34).

En efecto, si la fe católica es el eje sobre el cual gira la identidad de la comunidad al resguardo de la corona de los Austrias, no resulta extraño que se relacione a la figura central de poder político terrenal con la figura divina por excelencia. Sin embargo, aparte de esta analogía evidente, podemos trazar un paralelo con la concepción de gemina persona, concepto propio de la teología medieval descrito en la “Introducción”. Como se indicó, la figura del rey como gemina persona es la precursora medieval de lo que luego se entendería como la teoría de los Dos Cuerpos del Rey: naturaleza humana y naturaleza divina por acción de la Gracia.

Si en los casos de la Reina y el Hombre se delineaba la relación Rey-Cristo o Rey-Dios, será el propio personaje del Rey el encargado de revelar la unión de sus dos naturalezas en un solo cuerpo. Así, para explicar el Misterio del pan transustanciado en el cuerpo de Cristo, el Rey señala que

Rey. Blanco pan fue; pero ya,
transustanciado en mí mismo,
no es pan, sus especies sí,

porque este sólo es mi cuerpo (vv. 1367-1370, el subrayado es mío)

Tras ello, “Desaparécese la forma y queda el REY en su lugar” (v. 1370 anot.); el Hombre remarca este cambio y el personaje de la Fe le responde que el cuerpo del Rey y la Forma son equivalentes; a final de cuentas, uno y otra son lo mismo. Es decir, el cuerpo físico del monarca se ha fusionado, se ha hecho uno solo, con el elemento doctrinal constituyente del Catolicismo. Ha trascendido una mera existencia material mediante la naturaleza divina de su propio cuerpo transustanciado.

Finalizando el auto, la Reina le indica al Rey que el mundo se quedará a oscuras cuando éste deba ausentarse, ante lo cual él declara lo siguiente:

Rey. Pues no os aflija mi ausencia,
 porque yo nunca me ausento,
 que en ese breve Retiro
 del Pan constante me quedo
 para siempre en cuerpo y alma,
 de la forma que en el Cielo
 estoy, ocupando iguales
 dos lugares en un tiempo,
 porque así la Ley de Gracia
 me tenga siempre en el Nuevo
 Palacio del Buen Retiro (vv. 1467-1477)

Con esta promesa y el llamamiento a seguir celebrando la implantación del nuevo palacio por arte de la Ley de Gracia se cierra el auto. En consecuencia, el final de la obra simbolizará “a la vez la unión de la comunidad cristiana en su rey, quien es un

'Dios en la tierra' y su unión con Dios por medio del sacramento de la eucaristía”

(Greer, “Los dos cuerpos...” 980). La consolidación del poder de Felipe IV y de su preeminencia dentro de la red social de la monarquía española consolida, a su vez, la unidad de todo el cuerpo social de la Villa de Madrid.

En resumidas cuentas, El nuevo palacio del Retiro es un auto sacramental cuyo fin no solamente es la glorificación del sacramento eucarístico, sino también la exaltación de la comunidad católica española y de su jerarquía sociopolítica encabezada por Felipe IV. Para conseguirlo, el auto regenera, rearticula, reconfigura las circunstancias que rodean al texto: las fiestas por la inauguración de un palacio nuevo en los jardines del Buen Retiro de Madrid hacia finales de 1633. Sin embargo, el carácter del texto no es totalmente festivo, ya que pone de manifiesto las tensiones existentes entre ciertos grupos de poder y el Conde-Duque de Olivares con respecto al asentamiento de negocios judíos en España y, sobre todo, en Madrid. Por otra parte, el auto utiliza el tópico de las Tres Edades del Mundo (la Ley Natural, la Ley Escrita y la Ley de Gracia) para insertar la acción dramática principal: las celebraciones en las que el Hombre y el Rey participan, debido a que el nuevo palacio del rey ha pasado a ser la el Templo de la Nueva Jerusalén descrito en el Antiguo Testamento y en el Apocalipsis. El desenlace del texto plantea el vínculo inherente entre Jesucristo y su representante en la Tierra, el Rey, en vista de que ambos ostentan una doble naturaleza: una humana y otra divina. De esta forma, Calderón consolida el poder del monarca en tanto figura preponderante del entramado sociopolítico de la España de la época y, a la vez, consolida los vínculos de cohesión de la comunidad católica que estaba a su cargo.

**El divino cazador: El Príncipe, viva imagen de la guerra,
frente a la rebelión de los Cuatro Elementos**

Tal como ha expuesto John Elliott, a finales de los años 30 y comienzos de los años 40 del siglo XVII, la corona española se encontraba inmersa en conflictos políticos e institucionales tanto al exterior como al interior de su territorio. Hacia 1637, los holandeses habían recobrado Breda; al año siguiente, se interrumpió la ruta española de Milán a Bruselas con la toma de Breisach por parte de Bernardo de Weimar. En octubre de 1639, la escuadra española de Don Antonio de Oquendo, una escuadra que al Conde-Duque de Olivares le había costado mucho esfuerzo organizar, fue derrotada en la batalla de las Dunas. Un año después, la armada hispano-portuguesa fracasó en su intento de reconquistar Brasil: el 12 de enero de 1640, una reducida flota holandesa a la entrada de Bahía consiguió que los españoles y portugueses se dispersasen hacia las Indias Occidentales, con lo cual el control de los mares brasileños quedó en manos de los holandeses (371-372).

Asimismo, el deseo de imposición de tributos y del servicio militar de la nobleza, por parte de Olivares, originó la “huelga de los grandes”: los cortesanos abandonaban los palacios reales, con lo cual dejaban sin lustre, prestigio y seguridad al rey. En 1641, el Conde-Duque se enteró de que el noveno Duque de Medina Sidonia, don Gaspar de Guzmán y Sandoval (familiar cercano del valido), complotaba con los rebeldes portugueses para proclamarse rey de Andalucía e Indias. Por otro lado, hacia 1642, un embajador veneciano que había viajado a Madrid durante las celebraciones para el Corpus de ese año informó que, en Madrid y Sevilla, la rebelión estaba a punto de estallar. (Greer, “Cazadores divinos...” 222-224)

Las sublevaciones en Cataluña y Portugal se gestaron, básicamente, debido a las presiones ejercidas sobre esas dos provincias por parte de Olivares. Estas presiones exigían, en el caso de los catalanes, el envío de tropas a Italia y la preparación para una nueva campaña contra los franceses, y, en el caso de los portugueses, que la nobleza se uniera a las tropas catalanas. Estas disposiciones tenían como finalidad continuar la guerra contra Francia (o, en el mejor de los casos, impedir el avance de las tropas enemigas hacia Cataluña). Se necesitaban tropas catalanas y portuguesas que se aliaran con las de Castilla, pues empezaron a escasear soldados que pudieran ingresar a la armada española, debido a un progresivo despoblamiento de la región castellana; si a ello se suma que América había dejado de ser la principal fuente de plata y divisas para la Corona, podemos ver que el imperio español se hallaba en plena decadencia no solamente política sino también económica. Por ello, Olivares decidió “recurrir” a aquellas regiones de la Monarquía que consideraba de vital importancia para el mantenimiento de su poder. No obstante, Cataluña y Portugal estallaron en rebeliones que no pudieron ser controladas desde Castilla y que, en el último caso, derivaron en la proclamación del duque de Braganza como rey, bajo el nombre de Juan IV, en detrimento de la princesa Margarita (Elliott 373-377).

Estas son las circunstancias, el contexto histórico-político en el que se enmarca la representación de El divino cazador¹⁶(1642)¹⁷. A partir de ello, pretendo analizar, en los siguientes párrafos, cómo este contexto de crisis y rebeliones es rearticulado como

¹⁶ Calderón de la Barca, Pedro. El divino cazador. [ed. facsimilar en línea]. Elena Pellús Pérez (transcrip.) <http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Calderon/manuscrito/p1.html?mod>

¹⁷ Como ha señalado Margaret Greer, es posible fechar su representación, pues la lista de personas del manuscrito autógrafo incluye los nombres de los actores, los cuales formaban parte de la compañía de Antonio Prado en 1642. Asimismo, Ruano de la Haza cita un documento en un legajo del Archivo de la Biblioteca Histórica de Madrid, en el cual se indican los títulos de los autos sacramentales puestos en escena dicho año: el cuarto título era “La casa del Principe”, que antes había sido “La fiera de los montes” y luego de tachado pasó a ser “El diuino caçador” (Greer, “Cazadores divinos...” 219n)

tema central del auto calderoniano con el fin de enfatizar, al final del texto, el rol activo de Felipe IV en tanto encargado de reponer el orden de los territorios bajo su mando.

A diferencia de El nuevo palacio del Retiro, El divino cazador no traza una línea temporal de tres Edades teológicas como antecedente a la acción dramática principal. En este auto, en cambio, Calderón de la Barca apela de manera sucinta al tópico de la Edad de Oro para reafirmar un tiempo armónico pasado que ha sido quebrantado por obra demoníaca. Obviamente, teniendo en cuenta el carácter religioso de los autos sacramentales, la principal fuente con respecto a la idealización de una época dorada que se desarrolla en un mundo armónico es el libro del Génesis: “Yavé Dios plantó un jardín en un lugar del Oriente llamado Edén, y colocó allí al hombre que había formado. Yavé Dios hizo brotar del suelo toda clase de árboles, agradables a la vista y buenos para comer” (Gen. 2, 8-9). Así, el Génesis es el primer referente con respecto al tópico de esta Edad Dorada, pero, como veremos, la alegoría se va construyendo a partir de una fuente clásica: Las Metamorfosis de Ovidio.

Como ha señalado Fernando Ainsa, diversos autores clásicos, tales como Hesíodo, Demócrito, Luciano, Lucrecio, Ovidio y Virgilio, proponían que hubo una época remota bajo la tutela de Saturno; en ella, se producían de forma espontánea los alimentos necesarios para la vida del hombre: “Se nacía y se llegaba hasta viejo ‘en los campos paternos’ (Séneca) y se ‘vivía como dioses, con el alma sin penas, bien lejos de dolor y fatigas’ (Hesíodo)” (85). El autor latino que, al parecer, tuvo mayor influencia en el Medioevo (y, posteriormente, en el Renacimiento) sobre poetas, humanistas e historiadores con respecto al mito de la Edad Dorada fue Ovidio, quien, en su Metamorfosis, dividió la historia de los hombres en cuatro edades: la de oro, la de plata, la de bronce y la de hierro (Met. I, 88-151).

Calderón inserta este tópico pocas líneas después de iniciado el auto. El Género Humano aparece en escena e invoca a los cuatro elementos; señala que el Rey de la tierra y el cielo lo ha hecho virrey de su imperio y le ha dejado a cargo la vigilancia del mismo. Así, al estar bajo su tutela, la tierra se muestra generosa con su vicegobernante:

Jen. todos sus frutos tan míos
 que sazonados y tiernos
 cojerlos no me costaba
 mas afanes que cojerlos
 sus mas simples animales
 sus animales mas fieros
 Domestícamente humildes
 me lisonjeaban (fol. 2v)

Estos versos parecen una alusión directa a lo descrito por Ovidio: “También la propia tierra... ofrecía por sí misma todas las cosas y, satisfechos con los alimentos producidos sin que nadie los forzara, [los hombres] recolectaban frutos del madroño” (I, 103-104). Siguiendo con el auto, el aire halagaba con sus suaves auras al Género Humano; las fuentes formaban ríos que divertían su vista y calmaban su sed¹⁸; el fuego lo iluminaba con sus reflejos; y todos permanecían “en esta tranquila paz / ovedientes y sujetos” (fol. 3r): en resumidas cuentas, el universo permanecía en armonía, y los elementos mostraban respeto hacia el gobernante designado por el Rey.

¹⁸ “Del Edén salía un río que regaba el jardín y se dividía en cuatro brazos. El primero se llama Pisón, y corre rodeando toda la tierra de Evila donde hay oro, oro muy fino. Allí se encuentran también aromas y piedras preciosas. El segundo río se llamaba Guijón y rodea la tierra de Cus. El tercer río se llama Tigris, y fluye al oriente de Asiria. Y el cuarto río es el Éufrates” (Gen. 2, 10-14)

Tanto en el relato del Génesis como en el mito ovidiano, no existía la violencia y menos aún la avaricia, pues todos los seres vivían en felicidad con lo que tenían. Como señala Ainsa:

En la perspectiva clásica ya resultaba evidente que el deseo y la necesidad son el resultado de la carencia o de la escasez, nunca del hartazgo o de la abundancia. Pero además, si no había conflictos ni violencia era porque cada ser humano estaba contento con lo que hacía y con lo que era: el secreto de la felicidad habiendo consistido siempre en un saber contentarse con lo que se tiene (86).

De hecho, para Rosilie Hernández-Pecoraro, la idea de una edad dorada pasada, paralela o futura responde a la necesidad elemental del ser humano de imaginar la posibilidad de “un lugar mejor que el del momento experimentado, la usualmente expresada certeza de que el pasto debe haber sido, debe ser o será más verde en otro lugar” (30).

Por otra parte, en palabras de Ovidio, la Edad de Oro “sin responsable alguno, por propia iniciativa, sin leyes, cultivaba la lealtad y la rectitud” (I, 89-90). Aunque Calderón de la Barca no desarrolló con mayor detalle este tópico bíblico y grecolatino, la simple alusión a él podía despertar entre el público la red de asociaciones vinculadas a él. De hecho, en este punto no es fútil recordar que, bajo Fernando e Isabel, los Reyes Católicos, se empleó una original narrativa política utópica, pues los españoles consideraban que a mediados del siglo XVI se estaba viviendo una edad dorada (Hernández-Pecoraro 31). También, el propio Don Quijote desarrolla todo un discurso sobre la Edad Dorada (I, 11) que se asemeja mucho a la descripción ovidiana; para la época del auto (1642), tal discurso debía ya ser de conocimiento común entre el pueblo.

Sin embargo, el dramaturgo español añade un detalle de suma importancia en vistas de la alegoría desarrollada posteriormente: la consonancia entre el Género Humano y los elementos se reforzaba por la obediencia y sujeción que éstos, en tanto súbditos, muestran hacia aquél. De ello se deriva que Calderón le da un uso político a este tópico literario. Ya desde tiempos de Ovidio y, cómo no, Virgilio, los temas bucólicos adquirieron un tinte de dicho calibre: eran, entre otras cosas, aparatos que sustentaban al poder imperial. Volviendo al caso de los Reyes Católicos, Juan del Encina realizó una traducción de las Bucólicas virgilianas, en la cual proponía que la monarquía católica de Fernando e Isabel era una institución de una nueva Edad Dorada (Hernández-Pecoraro 31). Calderón propone, entonces, una Edad de Oro donde cualquier fruto está al alcance de la mano y donde los animales estaban domesticados y al servicio del hombre, pero que, justamente, se mantenía en orden y armonía por la obediencia y tributo que guardaban los elementos hacia su gobernante de turno.

Este equilibrio universal, no obstante, se ve resquebrajado:

Jen. de vn ynstante a otro
alterados y soberbios
os vi Retirando
aquel tributo primero
que como a gobernador
del Rey me deveis (fol. 3r)

Se genera, entonces, un caos de magnitudes cósmicas. Los elementos, así como las “aves, fieras, peces frutos” que albergan, y que en su momento se habían mostrado sumamente leales, se han vuelto “traydores” (fol. 3v): los frutos de la tierra están envenenados; los brutos afilan dientes y garras cada vez que se cruzan con el Género

Humano; los pájaros huyen ante la presencia de éste; violentos terremotos alteran “los edificios mas graues / y los montes mas soberbios”; el mar lo amenaza con tormentas; y la “Rejion del fuego” lo atemoriza con rayos e incendios (fol. 4r). Y en este punto, el Género Humano concatena el texto con su contexto:

Jen. pues siendo asi que yo como
e dicho a mi cargo tengo
esta Republica no aya
en ella levantamientos
tan publicos que el castigo
del gran monarca yRitemos (fol. 4v)

En este fragmento, el personaje del Género Humano alude al contexto externo al auto (los levantamientos en Cataluña y Portugal mencionados al inicio del capítulo; la anarquía generalizada provocada por la ineficaz política interna y externa española) y lo re-articula en el texto, con lo cual no solamente refleja la circunstancia histórica específica, sino que la re-genera y le asigna un nuevo significado. De lo que se trata ya no es de una alteración que amenaza el orden cósmico; de lo que se trata ahora es de levantamientos públicos diseminados por toda la república bajo el gobierno del Género Humano, a semejanza de lo que estaba ocurriendo en España hacia 1642. No obstante, el texto no solamente muestra lo que está ocurriendo en el mundo real de forma pasiva; Calderón de la Barca hará hincapié a lo largo del texto en el hecho de que esta anarquía es producida por la incapacidad del propio Género Humano para regir, en tanto representante del Rey, a sus súbditos.

La Tierra, versos más adelante, explica el motivo de su levantamiento contra el gobernador designado por el Rey. Si los animales se irritan contra el Género Humano se

debe a la acción de “vn monstruo nuevo / el mas sagaz mas astuto”, “es el aspid encubierto / es la vibora nociba / es el vasilisco fiero” que ha arrebatado los afectos de los animales y las rosas, y ha infectado sus frutos: a este monstruo, “serpiente la llamo el propio moysen¹⁹” (fol. 5r). Dicho de otra forma, este caos, que ha derivado en una sublevación de los cuatro elementos, ha sido generado por la aparición del Demonio; su acción ha descompaginado la unidad y calma primigenias. El Agua, el Ayre y el Fuego no harán más que reforzar lo dicho por la Tierra, tildando al monstruo de “sirena”, cuyo canto mata a los peregrinos; o “dragón”, cuyo aliento y alas cubren el aire de sombras; o “salamandra”, cuya ojeriza alimenta rayos y estruendos en el universo (fol. 5v-6v). En este punto, podemos recordar lo propuesto por Jonathan Dollimore acerca de la satanización de la subversión para legitimizar un orden social existente: “si los conflictos que el orden establecido genera en su interior se interpretan como intentos por subvertirlo desde fuera (por el ‘extraño’), el orden se refuerza mediante la represión de los elementos disidentes y la obtención simultánea del consentimiento necesario para esa acción: la protección de la sociedad frente a la subversión” (137-138)²⁰.

Sin embargo, un punto que no debemos olvidar es la acusación que lanza la Tierra en contra del virrey del monarca supremo, el Género Humano:

Tierra. pues desde aquel triste día
que yngrato a tu Rey y dueño
a la ovediencia faltaste

¹⁹ La relación entre Moisés y la serpiente es ambivalente: por un lado, la serpiente es el mal; es signo de castigo por rebelarse contra los designios divinos, pero, por otro lado, es objeto de salvación. Recordemos que, como se narra en Números 21, 4-9, mientras el pueblo israelita atravesaba el desierto, perdió la paciencia y “murmuró contra Dios y Moisés” (es decir, armó una rebelión interior contra ambos). En consecuencia, y como correctivo, Yavé envía “serpientes ardientes” que mataban a aquellos que recibían sus mordeduras. Sin embargo, el pueblo arrepentido suplica a Moisés para que pida por ellos ante Dios, quien le indica que si construye una serpiente y la coloca en un poste, todo aquel que haya sido mordido y que la vea, sanará. Moisés hizo una serpiente de bronce y la promesa de Yavé se cumplió. Calderón de la Barca toma, obviamente, el primer plano de este relato: el monstruo que castiga y envenena al pecador.

²⁰ Como se planteará más adelante, Calderón propondrá que debe ser el Rey con su participación política activa y efectiva el que ponga fin a la disidencia que altera el orden social y su armónico funcionamiento.

de su diuino precepto
yo entre mis brutos y fieras
reconoci vn monstruo nuevo. (fol 5r)²¹

Entonces, si bien ha sido la manifestación de lo demoniaco la que ha sembrado el trastorno social a niveles casi cósmicos, esta manifestación no tiene una generación espontánea: la negligencia, la desobediencia, la ingratitud del Género Humano hacia los mandatos de su Rey han provocado la llegada de lo diabólico y los levantamientos consiguientes. En este punto, es necesario salir del texto hacia el contexto para observar la maestría y sutileza con las cuales Calderón de la Barca los funde y rearticula.

Hemos visto en dos citas anteriores que el personaje del Género Humano se presenta como “gobernador”, que, por decisión del Rey, tiene a cargo la República poblada por los elementos con sus aves, peces, fieras y frutos. Asimismo, él mismo señala que la Tierra, el Agua, el Aire y el Fuego le deben tributo en tanto que es “virrey / del gran monarca supremo / en cuya ovediencia vibo / Y en cuyo nombre gobierno” (fol. 4v). Todas estas alusiones conducen a relacionar al personaje del Género Humano con el valido de Felipe IV, el Conde-Duque de Olivares. Sin embargo, la figura del Género Humano dista de estar investida de poder y autoridad (como el Hombre en El nuevo palacio del Retiro); por el contrario, es un labrador viejo, decrepito y desamparado. Al inicio del auto “Sale el jenero humano con barba larga vestido de labrador”. Pocos versos más adelante, él mismo hace referencia a sus “luengas canas”, mientras enfatiza su “ser / caduco y percedero” (fol. 2r-2v). Por último, especifica que

Jen. [mis fatigas] tantas son que a sus suspiros
traspasado de frio tiemblo

²¹ El propio personaje demoníaco de la obra, la Culpa, asevera versos más adelante: “jenero humano a quien dio / el Rey tanta autoridad / que este ymperio le fio / Por cuya yncapacidad / quede introducida yo / en el mundo” (fols. 9r-9v)

mi decrepita vejez

calienta porque con eso

Yo anime (fol. 7r)

Posteriormente, en un diálogo entre el personaje del Rey / Dios y el Albedrío, éste narra el motín de los cuatro elementos contra el Género Humano y sustenta que “ninguno ay ya que obedecerle quiera / porque nadie ovedece a vn desvalido” (fol. 11v), jugando, como es evidente, con el “desvalimiento”, el desamparo, el disfavor que padece el Género Humano con respecto a los cuatro elementos, pero también con la suma del prefijo “des-” con la palabra “valido”. El Género Humano es un “desvalido” en tanto que, como el valido en el contexto histórico de 1642, sus propias limitaciones lo han desposeído de las capacidades más elementales para ejercer su función de valido y gobernar con rectitud a aquellos que están bajo su mandato. Estas limitaciones, a su vez, tanto en la realidad como en la ficción, han motivado una serie de rebeliones que lo han dejado, como se ha dicho, en una situación de desamparo y repudio.

Con respecto a esta representación del Género Humano en vinculación con Olivares, Margaret Greer ha propuesto que

presentar al Género Humano como un gobernante cuya relación con su reino es paralela a la del odiado Conde-Duque, y a la vez como un virrey asediado, humillado e impotente, podría funcionar para disminuir la hostilidad del pueblo rebelde madrileño hacia el poderoso privado, pintándole como un labrador anciano, vulnerable y angustiado (“Cazadores divinos...” 227).

De hecho, recordemos que, según Brown y Elliott, hacia el invierno de 1642, la influencia del valido comenzaba a decaer. El Conde-Duque estaba enfermo y era un hombre exhausto que sufría de terribles mareos y dolores de cabeza, quizás ya cerca del límite de lo que un individuo podría soportar. Sus años de gobierno habían terminado en desastre: Cataluña y Portugal se habían sublevado, y el balance de poder en Europa parecía irrevocablemente a decantarse a favor de Francia. (246)

No obstante, el gobernador designado por el Rey en el auto puede no solamente ser entendido como representación del Conde-Duque. Efectivamente,

en cuanto que el Género Humano sea también todo hombre contaminado por el pecado original, consciente de su culpabilidad y de haber faltado en su deber ante el Rey / Dios, pero incapaz de librarse él solo de la fiera, su Culpa, es el igual de cada espectador del auto entre el pueblo madrileño que sufre (Greer, “Cazadores divinos...” 227-228).

Así, en cualquiera de las dos formas que interpretemos al personaje del Género Humano (en tanto representación específica del valido responsable por el caos y las rebeliones sociales, o en tanto representación general del pueblo madrileño que las sufre), Calderón de la Barca consigue insertar el contexto, externo al auto, fusionarlo con el texto y rearticularlo de manera que se crea un nuevo contexto interno a la obra: la sublevación de los cuatro elementos no es un mero eco, una mera refracción de los levantamientos en Cataluña y Portugal así como de las demás perturbaciones sociales de la época en que el dramaturgo escribe El divino cazador. Esta rearticulación tiene una función significativa como veremos enseguida.

Luego de que la Tierra, el Agua, el Aire y el Fuego han presentado al monstruo, sirena, dragón, salamandra que ha infectado el universo, y que ha propiciado la

sublevación de aquéllos, aparece en escena el gracioso de la obra, el Albedrío. Este conversa acerca de la serpiente con el Género Humano, quien decide ir en busca del rey “para que el ponga el Remedio” (fol. 8r). No obstante, el personaje de la Culpa, “vestida de demonio con vna cabeza de serpiente en el tocado”, surge e intenta convencer al Género Humano de que se encuentra en desgracia con respecto al monarca. Ambos luchan; mientras, a petición del Género Humano, el Albedrío escapa y consigue dirigirse al Rey:

Albe. Monarcha de dos orbes tierra y cielo
 en quien siempre piedad hallar confio
 corra esa nube el marañado velo...
 La apelación te deba de sus males [del Jen. humano]
 tu que eres padre eterno y yncreado...
 Rey absoluto de lo que as criado
 oye mi voz escucha mi jemido (fol. 11r)

La visión del Albedrío suplicando al Rey para que ponga remedio a la confusión generada por la Culpa consigue

poner ante ese pueblo [el madrileño] el modelo de cómo el más humilde de entre ellos puede ayudar a remediar la situación, no protestando contra el gobierno sino rezando a Dios, confesando su culpabilidad e impotencia y rogándole que socorra a su país y ponga paz en el universo revuelto (Greer, “Cazadores divinos...” 228).

De esta forma, Calderón remarca no solamente la actitud de ruego que el pueblo debe asumir ante su gobernante, sino también, complementariamente, el rol activo que éste debía asumir ante las demandas y requerimientos de sus sufrientes gobernados.

Tras escuchar las explicaciones del Albedrío acerca de los amotinamientos producidos por la Culpa, el Príncipe solicita a su padre licencia para descender a la tierra, “que la vista del principe saliendo / Solo a mirar acabara la guerra”, e, inmediatamente, promete tomar una posición diligente para ser el remedio de la opresión del pueblo:

Prin. amotinado estoy al orbe viendo
 sediciosos escandalos que encierra
 La gran naturaleza amedrentado
 de una ydra de caveças coronada
 Yo vencere su orror que si es veneno
 su voz mi voz antidoto es suave
 si esta su pecho de ponçona lleno
 verter mi pecho dulce licor saue
 de mi valor no es el yntento ajeno
 desciendo al mundo y de una vez acabe
 ese asombro ese escandalo ese encanto (fol. 12r)

Versos más adelante, luego de que el Albedrío confirme al Género Humano que ha podido dirigir sus plegarias al Rey, “sale el principe de villano con arco y flechas” (fol. 13 v). La Culpa se sorprende ante la presencia del Príncipe y, sobre todo, por la manera en que aparece vestido, como un “Caçador de aquestas selbas”, cuya mera manifestación la aflige y atormenta (fol. 14r). El Príncipe indica que tiene el aspecto de

un cazador pues “viva ymajen de la guerra / son las incomodidades / que yo padecer es fuerça” (fol. 15v). En este punto, es preciso apuntar que, según Margaret Greer, la metáfora de Cristo (representante del Rey en las alegorías de los autos) como cazador, en tanto que la caza se equiparaba con la guerra, “servía para justificar la dedicación a esta diversión por parte del rey y la nobleza, al menos teóricamente, todavía una casta militar encargada de la defensa de la monarquía” (“Cazadores divinos...” 229).

Sin embargo, bajo el contexto particular de El divino cazador (1642), la figuración del Príncipe vencedor como cazador podía sugerir una correspondencia con el Rey, de forma que escenificara, ante los que se oponían al viaje de Felipe IV a Aragón (entre los cuales destacaba el propio Olivares), que era de vital importancia su participación activa en la guerra de Cataluña (Greer, “Cazadores divinos...” 230). En efecto, Aragón era otra de las zonas que se había rebelado contra la corona española. Corría el rumor, desde 1635, de que Felipe IV tomaría el mando de los batallones localizados en dicha región, a pesar de la oposición de Olivares. Sin embargo, la dilatación de tal decisión se hizo insostenible, ya que un grupo de nobles se negaba a salir en campaña si el rey no los acompañaba. De esta forma, a mediados de 1641, se aprobó una visita real a tierras aragonesas, pero se postergó por falta de financiamiento. Finalmente, el 26 de abril de 1642, el monarca Habsburgo partió de Madrid con rumbo a Valencia y luego a Huesca; al día siguiente, hizo su ingreso a Alcalá de Henares, pero permaneció durante algunas semanas en las cercanías de Madrid. Pasó tres días en la casa del Conde-Duque en Loeches, y después siguió hasta Aranjuez, donde se entretuvo cazando. Hacia fines de mayo, partió a Cuenca, y terminando el mes siguiente, arribó a Molina de Aragón (Greer, “Cazadores divinos...” 224)

Ahora bien, el auto, a semejanza de El nuevo palacio del Retiro, recalca un punto importante en el aspecto político-teológico de la alegoría. En El divino cazador,

también encontramos fragmentos en los que tanto el Príncipe y el Género Humano (uno por afirmación, otro por duda y negación) subrayan la doble naturaleza, humana y divina, del primero. Recordemos que, como se ha visto en la “Introducción”, a semejanza de la teología política del medioevo, Calderón de la Barca emparenta la figura de Cristo con la del monarca, en tanto que ambos poseen dos naturalezas: una humana, terrenal, falible; y una divina, adquirida por designio celestial. Así, el Príncipe aparece en escena; ante ello, la Culpa escapa, entre su confusión y angustia por el efecto que sobre ella ha tenido esta aparición. Lo primero que comenta él es lo siguiente:

Prin. [la Culpa] huyo en la primera lid
de mi engañosa fiera
que fue dudar de mi divina
y humana naturaleza (14v)

Si la Culpa ha reconocido el poder que ejerce la sola presentación del Príncipe, en contraste, el Género Humano, en tanto síntesis de diversas religiones de diversas épocas de la Historia, no lo reconoce y lo rechaza:

Jen. dudando y creyendo estoy
ser humano y ser diuino
que como jeneraciones
tan distintas Represento
y dentro de mi sustento
tantas tan varias naciones
confusion de confusiones
no se que credito y fee
a tanta admiración de

como a yntroducido en mi
sola esa voz (fols. 16r-16v)²²

Para poner fin a las dudas de su interlocutor, el Príncipe propone que irá tras la fiera que de él ha huido para vencerla categóricamente. Este la vence tres veces, e, incluso, la Culpa llega a afirmar lo siguiente:

Culp. este joben me a vencido
ni el poder conque e nacido
hasta agora me quito
de aliento me pribo
con que al mundo hice temer (fol. 18v)

No obstante, como el Príncipe la ha dejado viva, pues su victoria se ha basado más en su voz y su presencia y no en un enfrentamiento directo, tanto el Género Humano como el Albedrío y los demás elementos piden una prueba concluyente de la derrota de la serpiente. Por ello, el hijo del Rey se trepa a un árbol, que representa la Cruz; cuando la Culpa lucha contra el Género Humano, el Príncipe le lanza una flecha que le traspasa el corazón, y con un terremoto se cierra el auto. Como puede apreciarse, en todo momento es el personaje del Príncipe (cuyo paralelismo ya hemos establecido con Felipe IV) quien, a pesar de la incredulidad de los personajes, decide activamente vencer al elemento causante del desorden que se ha expandido en el universo.

²² El Género Humano, en esta parte del auto, representa tanto al paganismo grecolatino, como al protestantismo y al judaísmo. Con respecto a este último, Margaret Greer ha propuesto que se podría ver “una posible alusión crítica a la actuación del Conde-Duque de Olivares. Por lado de su abuela, Francisca de Ribera Niño, era de ascendencia conversa y fue muy criticado por su protección a los banqueros portugueses conversos... Pero en 1642, no se podría ir más allá de aludir a una relación problemática entre el Rey / Dios y su ‘virrey’” (“Cazadores divinos...” 231n).

De manera semejante, la aparición del monarca español en el frente de batalla aragonés implicaba, para Calderón, un golpe de autoridad y ánimo en las huestes que allí combatían. Asimismo, este papel dominante en la conducción del reino por parte de Felipe IV propuesto por el dramaturgo en el auto debía servir para calmar las sublevaciones populares que surgían a lo largo del territorio a su mando. En tal sentido, la comunidad española ha perdido su cohesión, su unidad; se ha instaurado la anarquía en ella, y solamente el rey, en tanto representante de Cristo en la Tierra, es capaz de devolverle la armonía y paz si adquiere un papel activo en la conducción de su imperio.

En conclusión, Pedro Calderón de la Barca, en El divino cazador (1642), enfatiza el papel preponderante que debía tener el monarca con respecto a los levantamientos populares que se venían sucediendo en diversas regiones del imperio español, como Cataluña y Portugal. Para ello, no se limita a reflejarlos en el texto, sino que, en primer lugar, propone un tiempo idílico remoto que ha sido alterado por la acción demoníaca del personaje de la Culpa, lo cual es exacerbado por la negligencia del Género Humano (vinculado en la alegoría específicamente con el Conde-Duque de Olivares, y de manera colectiva con todos los receptores del auto). Una vez insertada la representación de la rebelión de los cuatro elementos en contra del virrey, la acción de la obra se enfoca en cómo el Príncipe muestra un rol activo en la lucha contra la serpiente que ha envenenado el orbe. Finalmente, Calderón vincula dicho personaje con la figura del rey Habsburgo a través de la idea de que ambos poseen dos naturalezas (una humana y otra divina), con lo cual busca consolidar el poder del gobernante en tanto pieza clave del engranaje sociopolítico de la España de 1642.

En tal sentido, el dramaturgo madrileño se situaría en una línea de pensamiento político cercana a la de los grandes tratadistas políticos de la época, tales como Pedro de Rivadeneyra, Juan de Mariana, Francisco de Quevedo y Diego Saavedra Fajardo,

quienes, en sus diversos tratados, reflexionaron acerca la participación que debía tener un príncipe o un rey en el manejo de la política y el gobierno de sus vasallos. Un ejemplo específico lo encontramos en las Empresas políticas de Saavedra Fajardo. En su empresa 86, afirma que

En ocasión de guerra parece conveniente que el príncipe se halle en ella guiando a sus vasallos, pues por esto le llaman pastor las divinas Letras, y también capitán. Y así mandando Dios a Samuel que ungiere a Saúl, no dijo por rey, sino por capitán de Israel, significando que éste era su principal oficio, y el que en sus principios ejercitaron los reyes. En esto fundaba el pueblo su deseo y demanda de rey, para tener quien fuese delante y pelease por él. La presencia del príncipe en la guerra da ánimo a los soldados... Alejandro Magno animaba a su ejército representándole que era el primero en los peligros. Cuando se halla en los casos el príncipe, se toman resoluciones grandes, las cuales ninguno tomaría en su ausencia (923-924)

Como vemos, Calderón, al enfatizar en El divino cazador la necesidad de una participación más diligente por parte de Felipe IV en la administración de la corona española, sigue una línea política que lo emparenta con un tratadistas político como Saavedra Fajardo. No obstante, el carácter público de los autos sacramentales podía poner en circulación sus ideas a un espectro más amplio de espectadores, con lo cual podía consolidar con mayor determinación la representación del soberano Austria como único salvador de la comunidad en una época de crisis como la que estaba viviendo.

El veneno y la triaca: El Peregrino protagonista que proporciona el remedio infinito

El contexto sociopolítico que rodea a El veneno y la triaca²³ (1644), último auto sacramental calderoniano que analizaré en la presente tesis, era desmoralizador. La sensación de decadencia nacional estaba expandida en toda España desde comienzos del siglo XVII, y, hacia 1642, la corona española vivía una situación de crisis: como se mencionó en el capítulo anterior, a la pérdida de su poderío naval en Brasil a manos de los holandeses, se debe sumar el decrecimiento de ingresos de las Indias a través de Sevilla, así como una serie de rebeliones en Cataluña (sobre todo en Barcelona) y la separación de Portugal como parte de los reinos de la corona.

Por otro lado, la partida de Felipe IV con el Conde-Duque hacia el frente de Aragón, en abril del año mencionado, impulsada, a final de cuentas, por Calderón en El divino cazador, no tuvo efecto alguno: hacia septiembre, el ejército francés conquistó la región del Rosellón, con lo cual se apoderó de Perpiñán, y al mes siguiente, la escuadra del marqués de Leganés, primo e íntimo amigo de Olivares, sucumbió ante los franceses cuando trataba de recuperar los territorios de Lérida (Elliott 380).

Finalmente, la acumulación de errores políticos que generaron un desgastamiento de las relaciones internas y externas de la corona española provocó un distanciamiento entre Felipe IV y el Conde-Duque de Olivares. Estas circunstancias derivarán, en 1643, en la pérdida del cargo de valido, por parte de Olivares, así como en su destierro. Como señala John Elliott:

El 17 de enero de 1643 el rey tomó finalmente la decisión que tanto se había hecho esperar: concedió licencia a Olivares para retirarse a sus

²³ Calderón de la Barca, Pedro. El veneno y la triaca. Juan Manuel Escudero(ed.). Pamplona: Universidad de Navarra. Kassel, Reichenberger, 2000.

propiedades, y el 23 de enero el Conde-Duque dejó Madrid para dirigirse a su destierro. Ya no volvería a la capital donde había reinado durante veintidós años. Sorprendido por su dimisión forzada, intentó aún reivindicar su política, que halló una elocuente exposición en un folleto titulado Nicandro, escrito por orden suya y bajo su inspiración. Pero nada podía ya borrar lo pasado. Desterrado lejos de la Corte, en el palacio de su hermana en Toro, falleció el 22 de julio de 1645, oscurecida su mente por la locura (380)²⁴

Es decir, a inicios de 1643, el monarca Austria no solamente cesó a Gaspar Guzmán y Pimentel de su cargo como valido, sino que éste partió pocos días después al destierro, donde fallecería, trastornado, dos años después.

Es cierto, como señala John Lynch, que Felipe IV no volvió a nombrar un nuevo valido e intentó gobernar personalmente. La salida del Conde-Duque abrió los ojos al monarca Habsburgo y lo impulsó a no querer abandonar sus responsabilidades (147). Pese a ello, como el historiador apunta,

La determinación de Felipe IV no tardó en flaquear. No mejoró de pronto su capacidad de discernimiento ni se hizo más fácil la labor de gobierno. Necesitaba consejeros y ministros, no importa el nombre que se les diera, y los encontró en un grupo de consejeros pertenecientes a la aristocracia, de entre los cuales surgieron favoritos, aunque no un único favorito (147)

²⁴ El decreto de cesantía es uno de los “Apéndices” de la biografía que Gregorio Marañón escribió sobre Olivares. En él, se señala que el Rey había otorgado al Conde-Duque “licencia para retirarse, por hallarse con gran falta de salud y juzgar que no podría satisfacer, conforme sus deseos, a la obligación de los negocios que le he encomendado” (464).

No de manera casual, como pretendo demostrar en este capítulo, la primera representación de El veneno y la triaca de la cual tenemos noticia ocurre solamente un año después de que el Conde-Duque dejase su cargo de valido real y fuera desterrado. La caída en desgracia de Olivares y su destierro, entonces, se configuran como la energía social central que recoge y pone en circulación el mencionado auto: es la experiencia colectiva de un grupo social determinado de la que el dramaturgo español se apropió, que reconfiguró de manera estética y que fue devuelta al público espectador bajo un nuevo contexto al interior del auto. De esta forma, como veremos, el Calderón de la Barca rearticula un nuevo contexto dentro del propio texto para proponer una nueva actitud política por parte de Felipe IV: ya no solamente un rol activo en la reposición del orden alterado por las sublevaciones de diversas regiones ibéricas, tal como en El divino cazador, sino, eminentemente, un rol activo en la reconstrucción y conducción del imperio a nivel general.

En lo referente al año en que fue escrito El veneno y la triaca, diversos editores y críticos han indicado el de 1634.²⁵ Sin embargo, Teresa Ferrer Valls, en su artículo “Sobre la fecha de composición de los autos de Calderón El veneno y la triaca y La hidalga del valle”, postula que ambos autos eran considerados autos viejos en 1644, cuando fueron representados en Valencia para la fiesta del Corpus. De hecho, La hidalga del valle ya había sido representada en 1640 en Granada, de donde data su primera impresión (Ferrer 1), aunque no tenemos noticia sobre la verdadera primera puesta en escena de El veneno y la triaca.

Definitivamente, este auto no data de 1634, como ya se ha indicado. No obstante, tampoco es de 1644, pues, como acabamos de anotar, ya en ese entonces se

²⁵ José Onrubia de Mendoza la fecha en ese año (357); así como Valbuena Prat (“Prólogo” 36) y Alexander Parker (Los autos sacramentales... 250, y “La teología...” 468n). En la actualidad, los críticos han continuado fechando en ese año este auto. Un ejemplo de ello es Juan Manuel Escudero, cuya edición he utilizado en este capítulo, o Felipe Pedraza, quien en su Calderón. Vida y teatro (2000), también le asigna la fecha de 1634 (270).

consideraba un “auto viejo”. En todo caso, es anterior a 1644, y la hipótesis que planteo es que el auto pudo haber sido redactado hacia 1643 (tomemos en cuenta que la destitución y destierro del valido sucedieron a comienzos de año), y representado en el Corpus de Valencia al año siguiente. Para sustentar tal conjetura, me baso, en primer lugar, en que, a mi parecer, la alusión tan directa a un hecho de suma trascendencia para la época no puede ser gratuita en el caso de un autor que está constantemente atento a las peripecias políticas de su tiempo, tal como lo demuestran, por ejemplo, las construcciones alegóricas y sociopolíticas de El nuevo palacio del Retiro y El divino cazador, analizadas en los anteriores capítulos de esta investigación. En segundo lugar, como más adelante explicaré, la alusión a la caída y exilio del valido que plantea el auto quedará invisibilizada y será reemplazada por una descripción totalmente distinta del personaje demoníaco de La cura y la enfermedad, refundición de El veneno y la triaca que data de más de una década después.

Siguiendo con lo expuesto por Ferrer Valls, la crítica argumenta que Henri Mérimée cometió un error que ha fundado la creencia de que estos dos textos datan de 1634. De hecho, según la crítica valenciana, el investigador francés empleó, para su libro Spectacles et comédiens, material de archivo procedente del Hospital General de Valencia, el cual se encargaba de la actividad comercial teatral de la ciudad. Los datos sobre el Corpus de dicho año utilizados por Mérimée ya habían sido publicados en un libro de Carboneres en 1873; este último confeccionó un cuadro con varios títulos de autos representados en los corpus valencianos junto con el nombre del director (“autor”) de la compañía que los representó. Para el año de 1634, se señala que La triaca y el veneno (sic) y La hidalga del valle fueron representadas por la compañía de José Pavía. No obstante, Ferrer Valls apunta que, al cotejar la información con el libro de

Carboneres, es posible corregir la fecha de la puesta en escena de ambos textos, la cual fue, en realidad, 1644 (4).

Asimismo, de acuerdo con un documento expuesto por Carboneres y hoy inhallable en el Archivo Histórico del Ayuntamiento de Valencia, “el catorce de marzo de 1644 el autor José Pavía y los miembros de su compañía, mediante el poder otorgado en Teruel el 7 de ese mismo mes al actor Bartolomé de Alcocer, se comprometían a representar en el Corpus de Valencia” (Ferrer Valls 6). Mil seiscientos cuarenta y cuatro y no mil seiscientos treinta y cuatro sería, pues, el año de la primera representación de El veneno y la triaca sobre la que tenemos noticia. Mil seiscientos cuarenta y tres, como he señalado líneas arriba, fue el año en que Felipe IV depuso y desterró a su valido, el Conde-Duque de Olivares. Esta circunstancia, como se verá a continuación, no solamente es reflejada en el auto, sino que es rearticulada para conferir al rey español, al final del texto, un rol más activo en el gobierno de sus territorios.

El argumento de El veneno y la triaca gira en torno al personaje de Lucero (representante del Demonio) y al personaje de la Infanta (que representa a la Naturaleza Humana). Al inicio de la obra, la Infanta, acompañada por la Inocencia, se encuentra en armonía con los cuatro elementos (representados por las estaciones del año: Ivierno(sic), Primavera, Estío y Otoño). En la configuración del personaje de Lucero, se entremezclan diversos tópicos literarios. De hecho, desde un inicio, es presentado como un galán de comedia, en tanto que exalta la hermosura y discreción de la Infanta (vv. 93-96). Asimismo, Calderón hace uso de referencias clásicas, al relacionar a Lucero con Faetón (v. 185).²⁶ Al tildarlo de “triste, confuso y ciego” (v. 202) en proximidad de la Infanta, y al declararlo parte de “el rebaño más perdido, / cobarde y atrevido” (vv. 214-215), Calderón de la Barca vincula la figura del Lucero con las representaciones que

²⁶ Como señala Escudero, “El demonio también es un Faetonte por haberse rebelado contra Dios y haber querido dominar su poder... [Lucero y los personajes demoniacos son] imagen de temeridad y soberbia como Faetonte, pues quieren llegar al mismo sol” (Escudero, El veneno... 101n)

sobre el demonio y el pecado se pueden encontrar en el Nuevo y Antiguo Testamento, respectivamente. Unos versos más adelante, al presentarse a la Infanta, Lucero señala lo siguiente:

Lucero. En el Empíreo que fue
mi patria, engendrado fui
tan galán por mi persona,
por mi lustre tan gentil,
por mi esfuerzo tan valiente,
por mi ingenio tan sutil,
que el mismo rey, por mis prendas,
aficionado de mí,
valido suyo me hizo
poniéndome junto a sí. (vv. 380-389. El subrayado es mío)

Lucero se ha enamorado de la futura esposa del rey, el cual le había mostrado un retrato de aquélla. Celoso y envidioso, intenta impedir las bodas, pero como el rey no lo oyó, intentó quitarle su prometida y su reino (vv. 450-454). Así, se subleva con unos vasallos y ocasiona una guerra civil, la cual es narrada bajo ciertos cánones del discurso épico.

Lucero. Muchos vasallos suyos
que me llegaron a oír
se pusieron de mi parte,
y vuelta en guerra civil
la corte, los rebelados
publicamos el motín.
Comuneros del Empíreo,

ciento a ciento, y mil a mil,
 armamos tres escuadrones
 sobre campos de zafir.
 De la parte del rey, otros
 que quisieron presumir
 de leales se pusieron,
 y apenas roncó un clarín
 estremeciendo los aires,
 hizo señal de embestir,
 cuando se trabó el encuentro
 de la más sangrienta lid,
 que sin sangre corrió mares
 de púrpura y de carmín (vv. 462-481)²⁷

Pocos versos más adelante, tras señalar que durante la batalla reinó una gran confusión,
 el mismo personaje señala lo siguiente:

Lucero. Vencido (ya te lo dije)
 y desterrado salí
 de la corte, tan cobarde
 que no lo puedo encubrir (vv. 494-497. El subrayado es mío)

²⁷ Como sabemos, las fuentes bíblicas de las cuales bebe el dramaturgo para relatar la soberbia de Lucifer, la sublevación de los ángeles y la caída del Demonio son diversas aunque concisas, lacónicas (Isaías, 14, 12-15; Apocalipsis, 12, 7-9; Apocalipsis 19,19-21). Sin embargo, cabe precisar que no es la única vez que Calderón de la Barca utiliza el tópico de la rebelión demoníaca contra las jerarquías divinas; así, también aparece esta narración en Primero y segundo Isaac, El valle de la Zarzuela, Amar y ser amado y divina Filotea, entre otros (Escudero, El veneno... 118n).

No es extraña, por ende, la propuesta de Alexander Parker: “al presentarnos al Demonio como un amante, apasionado y ardiente, de la naturaleza humana, le confiere cierta nobleza. Si no supiéramos lo que se oculta en realidad detrás de la alegoría, nuestras simpatías estarían por completo con el Demonio” (“La teología...” 469-470). Así, Lucero aparecería bajo una luz heroica; es el amante que se ha sacrificado hasta los límites más insospechados por su amada, a quien le ofrenda este sacrificio en señal de su fidelidad. De esta forma, “la altura dramática del Demonio queda todavía acrecentada por el hecho de que Calderón desparrama toda la gracia de su poesía en su ardiente pero respetuoso cortejo de la Princesa” (Parker, “La teología...” 470). No obstante, como Ángel Cilveti ha planteado, la épica, el teatro del honor y la intriga entremezclados en la caracterización del personaje demoníaco en Calderón dan como resultado un personaje estilizado cuyo alto honor está dominado por una ironía destructiva: mientras más se eleva el demonio, más abismal y deshonrosa es su derrota, la cual es provocada por los intereses corrompidos que lo mueven (234).

Ahora bien, esta guerra civil de dimensiones teológicas correspondería a la narrativa de las Tres Edades que Calderón de la Barca utiliza en El nuevo palacio del Retiro, y a la alusión a la Edad de Oro empleada en El divino cazador. En el caso de El veneno y la triaca, el relato del enfrentamiento “contribuye eficazmente a crear y apoyar la perspectiva histórica del asunto” (Hofmann 1134); vale decir, a semejanza de los otros dos relatos, el motín y la guerra civil de Lucero contra el rey enmarca la acción principal del auto, y hace referencia a la circunstancia de crisis de la corona española. Recordemos que hacia 1642, se habían desatado rebeliones en Cataluña y Portugal, por lo que no resulta llamativo que, una vez más, a semejanza de El divino cazador, Calderón coloque el relato de una insurrección en el desarrollo del auto. El contexto de caos y confusión producidos por un levantamiento contra la jerarquía social (en este

caso, cósmica) es asumido y rearticulado en El veneno y la triaca para encuadrar la acción principal (el envenenamiento de la Infanta por Lucero y la Muerte, y la curación de aquélla por acción del Peregrino-Cristo, como veremos más adelante). Sin embargo, lo particularmente llamativo de la espaciada exposición de Lucero radica en dos detalles: en primer lugar, Lucero se autodenomina valido del rey (v. 388); en segundo lugar, luego de perder la batalla, sale desterrado de la corte (v. 495-496).

Como mencionamos al inicio del capítulo, a comienzos de 1643, el monarca Felipe IV decide “dar licencia” al Conde-Duque de Olivares para que cuidase su menguante salud física y mental. La referencia a este hecho no es un mero reflejo en el auto de lo que está pasando en el mundo real fuera de él: el texto no es un eco inflexible y determinado por la Historia, no busca representarla fielmente. Por el contrario, se apropia de hechos significativos para el público receptor y los devuelve re-configurados, re-generados dentro de la lógica interna del desarrollo de las acciones dramáticas.

Asimismo, resulta interesante destacar la autodenominación como valido caído en desgracia del personaje de Lucero en El veneno y la triaca, en vista de que la obra fue refundida por el propio Calderón de la Barca, lo que dio lugar a un auto similar casi quince años después: La cura y la enfermedad (1657-1658). En éste, se consignan importantes cambios con respecto a su fuente primigenia. Así, aparecen nuevos personajes, como el Judaísmo y la Gentilidad, las cuatro estaciones han pasado a ser los cuatro elementos, la Infanta ha pasado a denominarse Naturaleza, y Lucero aparece acompañado por la Sombra y ya no por la Muerte desde el inicio de la obra. No obstante, otro cambio significativo se encuentra en el parlamento que correspondería al largo monólogo dentro del cual Lucero señala que otrora fue valido del rey; en él, el personaje de “La cura y la enfermedad” dice lo siguiente:

Lucero. Yo, pálida oscura Sombra,

a quien lugares comunes
 llaman Culpa y llaman Muerte,
 porque como tal te tuve,
 soy (aunque este negro manto
 mi noble persona encubre),
 por alta Naturaleza
 Príncipe Augusto e Ilustre,
 tan Grande, que el Sol hermoso,
 Rey de estos campos azules,
 aprendió la luz de mí. (754)

Se puede ver, por tanto, que Lucero ya no reclama para sí el título de “valido” sino que se designa a sí mismo como “Príncipe”, con lo cual la alusión de El veneno y la triaca a la circunstancia en la que se inscribía ha desaparecido. Asimismo, versos más adelante, Lucero indica que “...de mi hermosa Patria hube / de salir, donde el abismo / para siempre me sepulte” (755). Por lo tanto, así como ha desaparecido la secuencia Lucero, ángel caído-valido, personaje en desgracia, la referencia al destierro del mismo también se ha suprimido. A mi entender, estos dos cambios no resultan gratuitos, sino que son sintomáticos. De esta forma, creo que es válido pensar no que el Lucero, una figura asociada con el Demonio en muchos autos calderonianos, en El veneno y la triaca “sea” el Conde-Duque de Olivares, sino, más bien, que la mención a la caída en desgracia y el destierro del valido sirven para que Calderón guíe a su público y enmarque la acción del auto en un contexto histórico determinado. No olvidemos que Margaret Greer ha sostenido que “la misma naturaleza de la alegoría [de los autos sacramentales] exige que

tales verdades se formulen en términos de estructuras significantes humanas y contemporáneas” (“Cazadores divinos...” 220).

Luego del relato de Lucero, se inicia la acción dramática central del auto. A semejanza de El divino cazador, veremos que El veneno y la triaca plantea un conflicto que debe solucionarse mediante la acción del representante de Cristo en la obra. Lucero declara que la esposa del Rey y la Infanta son la misma persona, tras lo cual le declara su amor; sin embargo, ella lo desdeña (vv. 568-573). Despechado por el desprecio de la Infanta, Lucero invoca a la Muerte para que le indique cómo hechizarla, de forma que se enamore de él. La Muerte le sugiere introducir un veneno en alguna de las ofrendas que “los tiempos” (las estaciones) brindarán a la Infanta. Como no pueden colocarlo en las estaciones del Invierno ni Estío, pues se les relaciona con los elementos sacramentales del agua y el pan, ni en la Primavera, pues sus flores poseen “virginidad y pureza”, la Muerte decide dejar su veneno en las frutas del Otoño.

Después de que cada estación realice sus ofrendas, la Muerte aparece disfrazada de jardinero, y le ofrece una poma (manzana) a la Infanta, con todas las implicancias veterotestamentarias que este símbolo contiene, y al verla tan hermosa, decide comer de ella. La Inocencia le advierte que no lo haga, mas la Infanta, de todas formas, la come. Tras ello, se desmaya; al volver en sí, por su vanidad, ha perdido la gracia divina. En consecuencia, se rompe su armonía con relación al Invierno, Primavera, Estío y Otoño, y con el cosmos (representado en las flores, fueras, aves y fuentes invocados entre los versos 979 y 998, los cuales han mudado sus respectivos estados primigenios de belleza, obediencia, suavidad y transparencia por estados de corrupción). Asimismo, su acompañante, la Inocencia, se ha convertido en Malicia. Desesperada al contemplar su figura en una fuente y verse convertida en un cadáver sin hermosura, la Infanta intenta precipitarse desde un peñasco, pero es detenida. Aparece el Entendimiento y, tras

explicarle sus penas y dolores provocados por el veneno, la Infanta echa a correr entre los jardines y montes. Al observar esta situación, las estaciones ponderan la imposibilidad de que la Infanta herede el reino, por lo que se niegan a rendirle obediencia y tributo.

En este punto, podemos reforzar la idea de que si el caos y la confusión se habían representado como externos a la acción principal del auto mediante el relato de Lucero, esta vez la protagonista misma se encuentra sumida en una insurrección en contra de ella. La anarquía pública, por ende, ya no es vista como un producto de fuerzas cósmicas abstractas en tensión; por el contrario, está ya instaurada en el centro mismo de la acción dramática, es el principal conflicto que debe ser resuelto.

Para evitar que el desgobierno se expanda, el Entendimiento hace público un anuncio: en nombre del rey, asegura que la Infanta se desposará con aquel que la cure. A continuación de este llamado, “suena un clarín y descúbrese un bajel en el mar, y el PEREGRINO en la popa, y dicen dentro: ‘¡A tierra!’” (v. 1182 acot.). Como ha señalado Escudero, “es tónica la concepción de la vida humana como ardua y peligrosa peregrinación o navegación... Aquí, como en otros autos, el peregrino es figura de Cristo” (Escudero, El veneno... 153n).

Se debe entender, por lo tanto, en los marcos de la alegoría trazada por Calderón, que el Peregrino representa a Jesús, el Salvador. En tal sentido, no es de extrañar que al Peregrino se le llame “Médico tan sabio” (v. 1422), pues, como señala Escudero, según San Epifanio, Jesús significa en hebreo “el que cura”, “médico”, “Salvador”; por lo tanto, es médico del cuerpo, como menciona varias veces el Evangelio, y es médico del alma de los hombres a través de su sacrificio (Escudero, El veneno... 166n). Cristo es el catalizador gracias al cual la Naturaleza Humana podrá recuperar su estado de gracia primigenio, vale decir, pasar de la vida terrena a la eterna, y es, a la vez, el médico que

la cura de la mancha del pecado. Algunos versos más adelante, luego de que el Peregrino se haya presentado, el Entendimiento lo invita a su alcázar para curar a la Infanta, quien se encuentra bajo el poder de Lucero, y comunica a la enferma la llegada de un médico dispuesto a sanarla. Ante ello, Lucero muestra su sorpresa.

Lucero. Si fue infinito el veneno
 que la aflige, cosa que es clara,
 que infinito habrá de ser
 el remedio, y nadie alcanza
 los infinitos remedios.
 ¿Luego un hombre a ello no basta?
 Enten. Sí basta.
 Luc. ¿Cómo siendo hombre?
 Enten. Siendo Dios también.
 Luc. ¡Extraña
 proposición, hombre y Dios,
 que a mí me obligue a dudarla!
 ¿Cómo puede ser?
 Enten. Teniendo
 las naturalezas ambas,
 humana y divina, unidas. (vv. 1426-1438)

El Peregrino dispara una pistola (v. 1439 acot.), con la cual hiere a Lucero, y consigue sanar a la Infanta al brindarle los sacramentos del Bautismo, la Penitencia y la Eucaristía (los cuales se configuran como la triaca, el antídoto, al veneno del pecado). El Peregrino se lleva a todos los personajes a su alcázar en su nave (la Iglesia) y,

finalmente, Lucero se queda solitario en escena y enrabiado. La exaltación de la comunidad está presente, pero de forma diluida: mientras que en El nuevo palacio del Retiro el cuerpo social madrileño es explícitamente ensalzado, al punto de que Calderón traza un parangón entre la villa de Madrid y la Nueva Jerusalén, en El veneno y la triaca, se asume que la comunidad seguirá unida si y sólo si sigue con obediencia a su salvador, y le permite guiarla hacia su embarcación.

En este punto, podemos anotar que la referencia al destierro del valido que se ha analizado líneas arriba ilumina a su contraparte, el Rey Felipe IV. Si la conocida sujeción a la cual se encontraba sometido el monarca Habsburgo con respecto al Conde-Duque ya no era un obstáculo, había llegado la hora, en la visión que propone Calderón de la Barca en El veneno y la triaca, de que aquél se adjudicase la tarea de ser el médico, el peregrino salvador que podía proporcionar la triaca (el antídoto) al emponzoñado imperio. En el auto, es el Peregrino quien, a través de los Sacramentos, toma posesión de un rol activo en la salvación de la Infanta. De hecho, el Peregrino ostenta algunos signos que lo vinculan con la figura del monarca.

En primer lugar, el Peregrino aparece en escena cuando el Invierno acaba y da paso a la Primavera. Recordemos que Felipe IV nació en los primeros días de abril de 1605, lo cual coincide con el inicio de la estación primaveral en el hemisferio norte. Por otro lado, se establece una continuidad con El divino cazador, auto sacramental que, como sabemos, Calderón escribió solamente dos años antes de la primera representación de El veneno y la triaca de la cual tenemos noticia, en tanto que, a semejanza de este auto, el personaje que representa a Cristo y, por extensión, al Rey, ataca al personaje demoníaco con un arma de fuego; en el caso de El veneno y la triaca, con una pistola (v. 1439 acot). Por último, se remarca que el Peregrino posee dos especies y que posee dos naturalezas: la Humana y la Divina (vv. 1436-1438). En este punto, es claro que el

concepto de gemina persona adquiere vital importancia. Si desde la Edad Media el Rey era visto como parangón de Cristo, en tanto que ambos compartían dos naturalezas, la humana y la divina, no es descabellado, como ya se ha realizado en los capítulos anteriores con El nuevo palacio del Retiro y El divino cazador, entablar una relación entre el rol que posee el Peregrino (mitad hombre y mitad Dios) en el auto con el rol que debía adjudicarse Felipe IV en las circunstancias en las que se encontraba la España de la época: la de activo partícipe de la salvación del reino.

En síntesis, El veneno y la triaca, a través del relato de la guerra civil entablada entre Lucero y sus ángeles contra la corte celestial, hace referencia a un contexto crucial en la historia de la monarquía española: la caída del Conde-Duque de Olivares. En el desarrollo y desenlace de la obra, Calderón propone, además, a través de la metáfora de Cristo Médico propia del auto, una participación más activa de Felipe IV para solucionar los problemas que aquejaban a su pueblo, ya no solo reprimiendo ciertos disturbios sociales en lugares específicos del territorio español, sino a través de una participación más enérgica en la organización, gobierno y conducción del estado. Así, aunque el rol de la comunidad con respecto a su gobernante se vuelve más pasivo con respecto, por ejemplo, a El nuevo palacio del Retiro, el auto analizado en este capítulo buscaba consolidar, una vez más, como en los dos autos analizados anteriormente, el poder del rey ante el público espectador. No obstante, la Historia no se moldearía de acuerdo a la propuesta del dramaturgo español. El monarca no tendría nunca más un valido, en efecto, pero tampoco desempeñaría en adelante el papel protagónico que Pedro Calderón de la Barca le asigna en El veneno y la triaca.

Conclusiones

Los autos sacramentales poseían un carácter básicamente doctrinal: su objetivo esencial radicaba en la exaltación del sacramento eucarístico, mediante la explicación al público de los dogmas y misterios que giran en torno a dicho sacramento, con lo cual se buscaba la cohesión de la comunidad de fieles católicos que observaban la representación del auto.

Sin embargo, dado que las escenificaciones de los autos durante el Corpus ofrecían la posibilidad de mostrar la ostentación de la jerarquía política y civil, es posible establecer una segunda lectura de los mismos. Así, la tesis ha propuesto que los autos calderonianos consolidan el poder del monarca en tanto pieza clave de la estructura sociopolítica que encabeza, y, a su vez, consolidan la homogeneidad de esta misma estructura. Esta idea se ha visto reflejada en tres textos concretos: El nuevo palacio del Retiro (1634), El divino cazador (1642) y El veneno y la triaca (1644). No obstante, la línea temporal que ha trazado la presente investigación nos lleva a comprobar que, conforme la situación política de la corona española se vuelve más crítica, el fortalecimiento de la unidad de la red social es dejado en un segundo plano para enfatizar el rol protagónico del gobernante en la guía y dirección de sus territorios y sus subordinados.

Para ello, se ha propuesto analizar cada uno de los autos bajo tres coordenadas específicas. En primer lugar, se analiza, bajo los conceptos de circunstancia (Margaret Greer) y energía social (Stephen Greenblatt), cómo cada uno de los textos elegidos no solamente refleja las circunstancias históricas y las experiencias colectivas en las que está enmarcado; por el contrario, al apropiarse de dichos contextos, cada texto re-genera, re-articula, re-configura un nuevo contexto al interior de sí mismo. En segundo

lugar, se examina la distribución temporal que cada auto establece, partiendo de la idea de que, al comenzar cada auto, Calderón retoma un mito que le sirve como antesala a la elaboración de la acción dramática principal. Finalmente, a partir de las ideas de Ernst Kantorowicz acerca de la doble naturaleza de Cristo en paralelo con la doble naturaleza (humana y divina) del rey, su representante en la Tierra, se profundiza en el desenlace o la solución que cada texto proporciona a la trama al desvelarse este doble atributo en los personajes que encarnan a Jesucristo y, por ende, al monarca. Al final de cada texto, el dramaturgo consolida no sólo la unión del tejido simbólico social, sino, sobre todo, el estatuto del rey como figura encumbrada de dicho tejido.

En el primer capítulo, se planteó que la circunstancia histórica que se rearticula en El nuevo palacio del Retiro es la celebración, hacia finales de 1633, por la inauguración de un nuevo palacio en los jardines del Buen Retiro de Madrid. Este contexto es reconfigurado al interior del texto, al punto en que Calderón de la Barca traza una analogía entre la villa de Madrid y la Nueva Jerusalén descrita en el Antiguo Testamento y el Apocalipsis. Para trazarla, el dramaturgo apela al tópico agustiniano y de la neoescolástica española de las Tres Edades del Mundo (Ley Natural, Ley Escrita y Ley de Gracia), narradas por el personaje del Judaísmo y el Hombre. Si la trama del auto gira en torno, justamente, a las celebraciones en las que el Rey y el Hombre intervienen debido a que el nuevo palacio se ha convertido en el Templo de la Nueva Jerusalén, el desenlace sugiere que la comunidad de católicos madrileños tenía asegurada la salvación gracias a la obediencia que mostraban a su rey, el cual se vuelve un solo cuerpo con la Hostia, el elemento constitutivo del catolicismo.

En el segundo capítulo, se expuso la circunstancia que enmarcaba El divino cazador: las secesiones y rebeliones que se desataron en diversos territorios del imperio español, como Cataluña y Portugal, a comienzos de la cuarta década del siglo XVII.

Para re-generar ese contexto, Calderón de la Barca utiliza el tópico de la pérdida y remota Edad Dorada, el cual le sirve como anticipación a la acción dramática: el levantamiento de los cuatro elementos en contra del Género Humano. Detrás de este motín, se encuentra la intervención demoníaca, la cual, debido a la negligencia del propio Género Humano, no pudo ser refrenada cuando correspondía. La única solución posible es aportada por el Príncipe, quien, gracias a su doble naturaleza humana y divina, consigue derrotar en diversas ocasiones al personaje de la Culpa. Con ello, el poeta español se alinea con diversos tratadistas políticos de la época, como Juan de Mariana, Francisco de Quevedo o Diego de Saavedra Fajardo, en tanto que ellos también bosquejaron un rol estelar por parte del monarca frente a las épocas de crisis. Como se ve, en este auto, la consolidación del sentimiento de comunidad, a diferencia de El nuevo palacio del Retiro, queda subordinado a la consolidación de la figura de poder: Felipe IV.

Finalmente, en el tercer capítulo, se presentó la circunstancia histórica particular que engloba a El veneno y la triaca: la deposición del cargo de valido del Conde-Duque de Olivares por parte de Felipe IV hacia 1643 y el posterior destierro de aquél. Este hecho histórico es aludido en medio de un extenso relato del personaje de Lucero, en el cual, retomando algunos pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento, narra la guerra civil que lo enfrentó con el Rey (Dios). Posteriormente, el personaje demoníaco envenena a la Infanta, con lo cual crea, a semejanza de El divino cazador, un estado anárquico al interior del texto, pues las cuatro estaciones se han rebelado contra aquélla. El Peregrino, mitad humano, mitad divino, aparece en escena y consigue salvar a la Infanta, tras lo cual se la lleva en su embarcación así como a toda su corte. En vista de que, como hemos visto ya en los otros dos capítulos, se puede establecer un paralelo entre Cristo y el Rey, el mensaje final que Calderón de la Barca bosquejaría estaría

relacionado con la consolidación del poder del rey, quien debía asumir un papel protagónico, no solamente en la disolución de conflictos internos de la corona como en El divino cazador, sino un protagonismo en un nivel más general: en la conducción y gobierno de su imperio sin la necesidad de un valido. Aunque Felipe IV nunca más tuvo un asesor de la jerarquía de Olivares, no ostentaría el protagonismo que Calderón esperaba de él y que intentaba alentar a través de los autos sacramentales analizados.

En síntesis, los autos calderonianos analizados en la presente investigación consolidaban la figura de poder remarcando la preponderancia de Felipe IV dentro de la red sociopolítica de su reino, tanto en las circunstancias festivas como en las críticas; mostrando la naturaleza no sólo humana sino también divina del rey; llamando la atención sobre el carácter activo que todo gobernante debe poseer en la guía y dirección de su pueblo. A pesar de que se va dejando en un segundo plano en los periodos de crisis, esta consolidación de la figura monárquica sobre los espectadores de la época creaba un sentimiento de comunidad, el fomento de una sensación de ser un pueblo elegido y arropado bajo la religión católica, y defendido por su rey, el más semejante a Cristo en la Tierra. De esta manera, los autos sacramentales calderonianos consolidaban, reforzaban, subrayaban la particularidad y el poder del monarca sobre toda la sociedad, y, a la vez, el poder de esta consolidación radicaba en hacer circular socialmente esta ideología entre los espectadores de los autos en circunstancias determinadas.

Agradecimientos

Lo que sigue es caótico y sentimental.

Roberto Bolaño

Quienes me conocen desde mi época de alumno de pregrado saben que mi sala de estudios usualmente era un rincón afuera del aula H-104. Allí, “a la sombra tendido” como en el poema de Fray Luis, me sentaba en el piso a leer algún libro, alguna separata, algún apunte de cuaderno, mientras las personas pasaban a mi lado, y me preguntaban si no tenía frío o si podía estudiar con tanto barullo a mi alrededor.

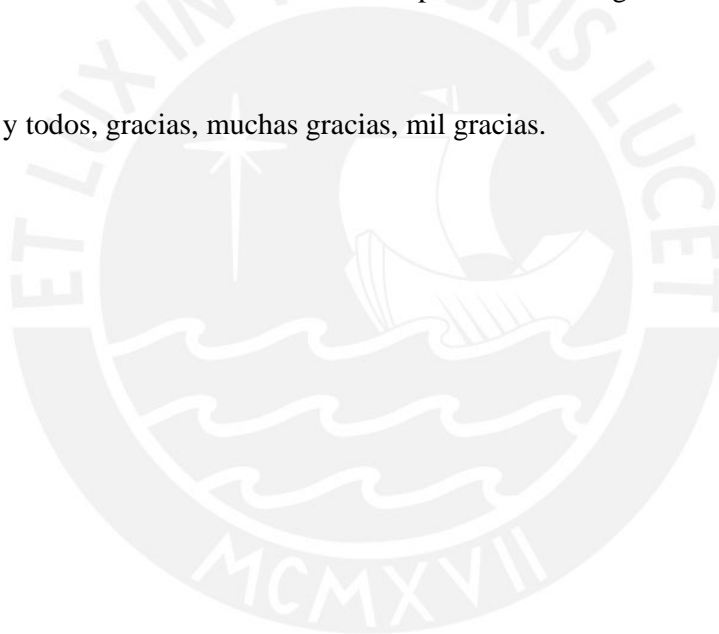
La presente tesis nació, precisamente, en aquel rincón de la facultad. Por alguna razón que he olvidado, compré a Daniel una antología de autos sacramentales elaborada por la editorial Bruguera. Cuando leí, en el gélido piso del pabellón H, hacia mediados del 2006, El veneno y la triaca, una idea rondó mi mente en aquel momento: ¿era gratuito que el personaje de Lucero proclamase que había sido el valido del rey, y que fue luego desterrado por éste, o era alguna intencionada alusión trazada por Calderón?

Yo sabía que, si bien no había iniciado ninguna guerra civil en contra de Felipe IV, el Conde-Duque de Olivares había sido su valido y había sido desterrado por el monarca Austria hacia comienzos de 1643. Sin embargo, me crucé con un problema histórico: si se atribuía como fecha del auto el año de 1634, ¿el dramaturgo español había profetizado lo que iba a suceder con Olivares diez años antes? ¿La alusión al destierro no tenía relación alguna con la realidad? La investigación que comencé en ese entonces y que concluye con la redacción de esta tesis me llevó por distintos cauces: desde el artículo de Ferrer Valls hasta la relectura de “La circulación de la energía

social”, pasando por libros de historia española, la Biblia, las Metamorfosis, otros autos de Calderón, textos clásicos sobre el auto sacramental en general, etc.

Los primeros agradecimientos están dirigidos a mis padres y familiares por obvias razones que sería vano enumerar. A ello debo sumar el agradecimiento a mi asesor de tesis, cuya rigurosa paciencia o su paciente rigor encausaron el presente trabajo, desde un inicial estudio pseudo filológico hacia un texto analítico con visos neohistoricistas. Finalmente, debo agradecer el cariño de mis amigos dentro y fuera de las aulas, con un café o una cerveza de por medio, pues ha sido determinante no solamente para la culminación de esta tesis sino para mi vida en general.

A todas y todos, gracias, muchas gracias, mil gracias.



Bibliografía

- Ainsa, Fernando. De la Edad de Oro a El Dorado. Génesis del discurso utópico americano. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Bataillon, Marcel. “Ensayo de explicación del auto sacramental”. En Calderón y la crítica: historia y antología. Manuel Durán y Roberto González Echevarría (eds.) Madrid: Gredos, 1976. t. II. 455-480.
- Brown, Jonathan y Elliott J. H., A palace for a king. The Buen Retiro and the court of Philip IV. London: Yale University Press, 2003.
- Calderón de la Barca, Pedro. El divino cazador. [ed. facsimilar en línea]. Elena Pellús Pérez (transcrip.) Consulta: 29 de junio de 2010.
<http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Calderon/manuscrito/p1.html?mod>
- . El nuevo palacio del Retiro. Alan Paterson (ed.) Pamplona: Universidad de Navarra; Kassel, Reichenberger, 1998.
- . El veneno y la triaca. José Ignacio Arellano (ed.) Pamplona: Universidad de Navarra. Kassel, Reichenberger, 2000.
- . “La cura y la enfermedad”. Obras completas: autos sacramentales. Ángel Valbuena Prat (ed.) Madrid: Aguilar, 1967. 2º ed. 750-773.
- “La segunda esposa y triunfar muriendo”. Obras completas: autos sacramentales. Ángel Valbuena Prat (ed.) Madrid: Aguilar, 1967. 2º ed. 425-447.
- . Obras completas: autos sacramentales. Ángel Valbuena Prat (ed.) Madrid: Aguilar, 1967. 2º ed.
- Cilveti, Ángel. El demonio en el teatro de Calderón. Valencia: Albatros, 1977.
- Cohen, Walter. Drama of a nation: public theater in Renaissance England and Spain. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

- Díez Borque, José María. Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro español. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2002.
- Dollimore, Jonathan. “Shakespeare, Materialismo Cultural y Nuevo Historicismo”. En Nuevo historicismo. Antonio Penedo y Gonzalo Pontón (comp). Madrid: Arco/Libros, 1998. 129-148.
- Elliott, John. La España imperial 1469-1716. Trad. J. Marfany. Barcelona: RBA Coleccionables. Biblioteca Historia de España, 2006.
- Ferrer Valls, Teresa. “Sobre la fecha de composición de los autos de Calderón El veneno y la triaca y La hidalga del valle”. [en línea] En: Criticón. 87-88-89, 2003, 287-298. Consulta: 29 de junio de 2010.
< cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/087-088.../087-088-089_293.pdf >
- Greenblatt, Stephen. “La circulación de la energía social”. En Nuevo historicismo. Antonio Penedo y Gonzalo Pontón (comp). Madrid: Arco/Libros, 1998. 33-58.
- Greer, Margaret. “A Tale of Three Cities: The Place of the Theatre in Early Modern Madrid, Paris and London”. En Bulletin of Hispanic Studies, 87, 2000. 391-419.
- . “Cazadores divinos, demoníacos y reales en los autos de Calderón de la Barca”. En Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón. Actas del Congreso Internacional. Ignacio Arellano et al (eds). Pamplona: Universidad de Navarra, 1997. 217-244.
- . “La consolidación de la comunidad: el nuevo historicismo y los autos de Calderón”. En Nuevo historicismo. Antonio Penedo y Gonzalo Pontón (comp). Madrid: Arco/Libros, 1998. 339-370.
- . “Los dos cuerpos del rey en Calderón: El nuevo palacio del Retiro y El mayor encanto amor”. [en línea]. Consulta: 29 de junio de 2010.
< http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_2_008.pdf >

- Hernández-Pecoraro, Rosilie. “Pastoral Metaphors: History as an Absent cause in the Spanish Pastoral Novel”. Bucolic Metaphors: History, Subjectivity, and Gender in the Early Modern Spanish Pastoral. Chapel Hill: North Caroline Studies in the Romance Languages and Literatures, 2006. 29-75.
- Hofmann, Gerd. “Sobre la versificación en los autos calderonianos: ‘El veneno y la triaca’”. En Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro: (Madrid, 8-13 de junio de 1981). Luciano García Lorenzo (ed). vol. 2, 1983. 1125-1138.
- Hopkins, Eduardo. “La definición de auto sacramental y su función metadiscursiva en el teatro de Pedro Calderón de la Barca”. En Boletín del Instituto Riva-Agüero. No. 27, 2000. 243-260.
- Kantorowicz, Ernst. Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- Kurtz, Barbara. The Play of Allegory in the Autos Sacramentales of Pedro Calderón de la Barca. Washington, D.C.: The Catholic University Press, 1991.
- La Biblia: traducida, presentada y comentada para las comunidades cristianas de Latinoamérica y para los que buscan a Dios. Bernardo Hurault (ed.) Madrid: Paulinas: Verbo divino. 49º edic. ed. revisada, 1995.
- Lynch, John. Los Austrias. (1598-1700). Juan Faci (trad.). Barcelona: Crítica. Serie Mayor, 1993.
- Marañón, Gregorio. El Conde-Duque de Olivares (La pasión de mandar). Madrid: Espasa-Calpe, 1959.
- Onrubia de Mendoza, José. “Presentación. En Trece autos sacramentales. José Onrubia de Mendoza (ed.) Barcelona: Bruguera, 1970. 357-8.

- Ovidio. Metamorfosis. Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias (ed. y trad.) Madrid: Cátedra, 2001.
- Parker, Alexander. Los autos sacramentales de Calderón de la Barca. Francisco García Sarriá (trad.). Barcelona: Ariel, 1983.
- “La teología sobre el demonio en el drama calderoniano”. En Estudios sobre Calderón. Javier Aparicio Maydeu (coord.). vol. 1, 2000. 464-488
- Paterson, Alan G. “El auto de El nuevo palacio del Retiro. Noticia introductoria”. En El nuevo palacio del Retiro. Pamplona: Universidad de Navarra; Kassel, Reichenberger, 1998. 11-62.
- Pedraza, Felipe. Calderón. Vida y teatro. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- Rull, Enrique. “Hacia la delimitación de una teoría política-teológica en el teatro 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). Luciano García Lorenzo (ed). vol. 2, 1983. 759-768.
- Saavedra Fajardo, Diego. Empresas políticas. Sagrario López (ed.) Madrid: Cátedra, 1999.
- Thomas, Brook. “El nuevo historicismo y otros tópicos a la vieja usanza”. En Nuevo historicismo. Antonio Penedo y Gonzalo Pontón (comp). Madrid: Arco/Libros, 1998. 305-335.
- Valbuena Prat, Ángel. “Prólogo”. En Calderón de la Barca, Pedro. Obras completas: autos sacramentales. Madrid: Aguilar, 1967. 2º ed. 9-37.
- Vega, Lope de. El castigo sin venganza. Antonio Carreño (ed.). Madrid: Castalia, 1998.
- Wardropper, Bruce. Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro: evolución del auto sacramental antes de Calderón. Salamanca: Anaya, 1967.

Índice

Introducción	2
<u>El nuevo palacio del Retiro</u> : El Rey defensor de la Fe y de la Nueva Jerusalén	18
<u>El divino cazador</u> : El Príncipe, viva imagen de la guerra, frente a la rebelión de los Cuatro Elementos	33
<u>El veneno y la triaca</u> : El Peregrino protagonista que proporciona el remedio infinito	51
Conclusiones	66
Agradecimientos	70
Bibliografía	72

