

*Los autos sacramentales de Rojas Zorrilla**

Ignacio Arellano

GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Antes de proceder a un juicio crítico sobre los autos de Rojas Zorrilla sería necesario delimitar el corpus auténtico y editarlo en buenas condiciones de fiabilidad, dos problemas que están todavía pendientes, aunque es de esperar que el equipo de la Universidad de Castilla-La Mancha dirigido por Felipe Pedraza y Rafael González Cañal dedicado a la edición de la obra completa de Rojas aclare el panorama.

Todavía hoy no sabemos exactamente cuáles son los autos debidos a la pluma del ingenio toledano. No voy a entrar en un estudio bibliográfico y de autoría; me limitaré a apuntar algunos detalles significativos de la confusión en este terreno.

En su estudio sobre *El teatro en Toledo* Julio Milego [1909: 168-171] identifica catorce títulos como correspondientes a autos¹, a los cuales habría que añadir *El robo de Elena*, que Milego considera comedia, y algunos que no cita en su lista pero que constan en diversos documentos, como el *Hércules* y *Las ferias de Madrid*, de texto desconocido hasta hoy², o *Galán, discreto y valiente*, de texto conocido. La supuesta

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación HUM2004-03648 del Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Investigación.

¹ La lista que da es: *La ascensión de Cristo*, *El caballero del Febo*, *El más bueno y el más malo*, *El rico avariento*, [*El robo de Elena*, no identificado como auto], *El sotillo de Madrid*, *Judas Macabeo*, *La viña de Nabot*, *Los acreedores del hombre*, *Los obreros del Señor*, *Nuestra Señora del Rosario*, *San Atanasio*, *Santa Isabel*, *Sansón*, *Santa Táz.*

² MacCurdy [1968: 154] anota que el texto del *Hércules* se conserva en el Archivo Municipal de Madrid, pero el legajo al que se refiere no guarda el texto, sino la referencia de una representación del auto. Agradezco a Abraham Madroñal la confirmación de este dato. Por el momento, pues, el texto del *Hércules* está perdido.

comedia de *El gran palacio* supongo que es mención incorrecta del auto *El gran patio de palacio*, igualmente conservado. Habría que retirar de su lista algunos títulos que son comedias hagiográficas, en particular *Santa Isabel, reina de Portugal*, pero también *San Atanasio*, *Santa Táez*, *Nuestra Señora del Rosario*, y *Judas Macabeo*, título este último que corresponde seguramente a la comedia de Calderón, y no a un supuesto auto de Rojas. Los autos *El caballero del Febo* y *Los obreros del Señor* son respectivamente de Pérez de Montalbán y Calderón (el segundo es en realidad *La siembra del Señor*). En suma, la lista de Milego abunda en tantos errores que resulta inservible.

Cotarelo [1911: 233-240] estableció en quince el número de piezas sacramentales de Rojas³, incluyendo autos desconocidos y algunas malas atribuciones como la de *Los árboles* y *Los obreros del Señor*, que son títulos alternativos de sendos autos calderonianos.

Un estudioso más moderno, MacCurdy [1976: XXII], manejando entre otras informaciones el índice de Médel del Castillo [1929], deshace algunas equivocaciones de Milego y Cotarelo, recogiendo *El cerco de Sevilla*, y colocando en la sección de comedias *Nuestra Señora del Rosario* («comedia desconocida»), *San Atanasio* (desconocida) y *Santa Táis*, a la que considera de dudosa autoría, aunque por métrica pudiera ser de Rojas. Cree que *El robo de Elena* es otra comedia desconocida, y llega al fin a una conclusión más optimista de lo que podemos aceptar, afirmando que:

Afortunadamente los autos sacramentales atribuidos a Rojas ofrecen pocas dudas. Son once: *Los acreedores del hombre*, *Los árboles*, *Las ferias de Madrid*, *Galán, valiente y discreto*, *El gran patio de palacio*, *Hércules*, *Los obreros del Señor*, *El rico avariento*, *Sansón*, *El sotillo de Madrid* y *La viña de Nabor*.

No queda claro por qué elimina de esta lista el auto de *El cerco de Sevilla*, que ha citado antes, cuando incluye otros de texto igualmente desconocido. Pero sobre todo incurre en nuevos e importantes errores al considerar «con pocas dudas» de Rojas *Los árboles*, que es *La humildad coronada* de Calderón; y *Los obreros del Señor*, que es *La siembra del Señor*, igualmente calderoniano.

En un libro posterior, MacCurdy [1968: 32] reduce a nueve la lista, más fiable, de autos auténticos de Rojas: *Los acreedores del hombre*, *Las ferias de Madrid*, *Galán, valiente*

³ Ver el índice de autos de p. 310. La lista de Cotarelo incluye *Los acreedores del hombre*, *Los árboles*, *El cerco de Sevilla*, *Las ferias de Madrid*, *Galán, valiente y discreto*, *El gran patio de palacio*, *Hércules*, *El más bueno y más malo*, *Nuestra señora del Rosario*, *Los obreros del Señor*, *El rico avariento*, *El robo de Elena*, *Sansón*, *El Sotillo de Madrid*, *La viña de Nabor*. Sobre *El más bueno y el más malo* anota también que según un manuscrito de Durán tenía tres partes (o eran tres autos en realidad): *La cena de Cristo*, *La venta de Cristo*, *Muerte y entierro de Cristo*, que en algunos repertorios aparecen como títulos de posibles autos de Rojas.

y *discreto*, *El gran patio de palacio*, *Hércules*, *El rico avariento*, *Sansón*, *El sotillo de Madrid* y *La viña de Nabot*.

Acudiré, en fin, a la más reciente bibliografía de Rojas Zorrilla, de la cual voy a partir para fijar el corpus que comentaré en este trabajo⁴. En ella González Cañal, Cerezo Rubio y Vega García-Luengos [2007] recogen una lista de once títulos, con algunas salvedades pertinentes: de los once señalan que *Los árboles* es *La humildad coronada* de Calderón; que *El caballero del Febo* es de Pérez de Montalbán; que *El cerco de Sevilla* es desconocido; que *Nuestra Señora del Rosario* es desconocido⁵; y que *El robo de Elena* es de autenticidad dudosa. No recogen otros títulos de textos desconocidos como el *Hércules*, *Sansón*, *Las ferias de Madrid* o *El sotillo de Madrid*, que sin embargo parecen responder a piezas auténticas, quizá localizables en un futuro⁶, y no identifican *Los obreros del Señor* (que hay que quitar del catálogo de Rojas) con *La siembra del Señor*, de Calderón.

Tomando en cuenta todos estos datos, y depurando en lo posible las listas mencionadas⁷, quedarían como auténticos y de texto conocido cinco autos, y uno más de dudosa atribución. Serían los siguientes:

El rico avariento, de 1640.
La viña de Nabot, de 1645
Galán, discreto y valiente, 1645
Los acreedores del hombre (fecha?)
El gran patio de palacio (1647)
El robo de Elena (atribución dudosa)

⁴ Ver p. 433 y las entradas correspondientes para los testimonios de cada pieza. Agradezco a Rafael González Cañal y Felipe Pedraza que me hayan facilitado con su habitual generosidad los materiales textuales indispensables para estos comentarios míos. En mi bibliografía solo recojo los manuscritos o ediciones por los que cito o que uso.

⁵ Creo que este título ha de responder a una comedia hagiográfica.

⁶ Pérez Pastor [1905] reproduce algunos documentos que colocan *Las ferias de Madrid* de Rojas en el Corpus de 1640, en que hizo pareja con *El rico avariento* (este sí conservado: ver documento núm. 77); el *Hércules*, de Rojas, se representó en 1639 (documento núm. 76); *El sotillo* y *Sansón* constan como de Rojas en el año 1641: ver Shergold y Varey [1961, documento núm. 36]. En 1641, de los cuatro autos representados, dos fueron estos de Rojas, y los otros dos *La ronda del mundo* de Mira de Amescua y *El Ícaro*, de Luis Vélez. El del Sotillo hubo de enmendarlo Rojas en algunos detalles «en lo del memorial, río y puente». También se ordena a la compañía de la viuda de Tomás Fernández, que el personaje del Deleite, del mismo auto, «saque mejores calzones y espada dorada». Pellicer da alguna otra noticia en sus *Avisos*: apunta que *El Sotillo de Madrid* «no pareció bien» y que *El Sansón*, del mismo Rojas fue «razonable»; ver Cotarelo [1911: 80].

⁷ La nota de Américo Castro [1916] sobre obras mal atribuidas a Rojas no se ocupa de autos.

La situación de los estudios sobre los autos de Rojas no es mejor que la de sus textos. No existen prácticamente análisis críticos más allá de valoraciones muy generales y a menudo poco fundadas.

Valbuena [1964: 584] se limitaba a subrayar su poco desarrollo de la alegoría y reducida profundidad teológica, y acudía a la comparación desfavorable con las piezas calderonianas.

En su *Historia de la literatura española*, Juan Luis Alborg [1974: 777-778] vuelve a la tópica influencia de Calderón, de quien Rojas tomaría argumentos y motivos, y da como ejemplo *Los acreedores del hombre*, que considera influido por *El indulto general*, y *El gran patio de palacio*, que recordaría *Los alimentos del hombre*. El problema es que *El indulto general* es un auto de 1680, y *Los alimentos del hombre* de 1676⁸, por lo que difícilmente podrían haber sido modelos de ninguna obra de Rojas, muerto en 1648. Baste este detalle para imaginar la escasa atención prestada a dicho conjunto de autos, que tienen muy pocos rasgos calderonianos, a pesar de las reiteradas afirmaciones que algunos críticos han hecho sin mayor base.

En absoluto puede decirse, como hace MacCurdy [1976: XII], que Rojas fuera muy aficionado al género «compitiendo con el propio Calderón», siendo más cierto lo que escriben Pedraza y Rodríguez Cáceres [1980: 641]: «No aporta gran cosa. Su mayor defecto es que no domina en absoluto el manejo de la alegoría», rasgo que lo separa netamente del manejo de Calderón, maestro prodigioso de la técnica alegórica.

En la monografía de MacCurdy [1968: 93-99] encontramos algunos apuntes más generales, y cuatro breves comentarios de *El rico avariento*, *Galán, valiente y discreto*, *La viña de Nabot* y *El gran patio de palacio*.

Ni una palabra sobre los autos hallamos en algunas obras más recientes de cierta especialización como el libro que Mackenzie [1994] dedica a Rojas y Moreto, o los dos volúmenes de actas de sendos congresos celebrados en 1999 y 2000 sobre *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático* y *Toledo: entre Calderón y Rojas*, cuyos ponentes se interesan sobre todo por las comedias. También se centra en las comedias sin atención a los autos María Teresa Julio [1996] en su amplio trabajo sobre la recepción dramática aplicada al teatro de Rojas.

En este panorama parece pertinente adoptar un esquema sencillo que permita dar noticia básica de los autos comentados y apuntar algunos de sus rasgos que considero más característicos. Otras investigaciones podrán ocuparse después de más profundas cuestiones de estructuras, técnicas, doctrina y estilo.

⁸ Para *El indulto general* ver la edición de Arellano y Escudero [Calderón, 1996]; para la cronología de los autos calderonianos Reichenberger [1981: 743-752]; para *Los alimentos del hombre* ver también Pérez Pastor [1905: 347].

Comentaré, por tanto, los autos de Rojas, en orden cronológico aproximado, sin pretensiones de exhaustividad, empezando por *El rico avariento* que parece ser el más antiguo de los conservados⁹.

Toma este auto su argumento¹⁰ del *Evangelio* de San Lucas (16, 19 y ss.), parábola del rico avariento y el pobre Lázaro, que conoce otros tratamientos en el Siglo de Oro, como el auto de Mira de Amescua —de igual título que el de Rojas, pero bastante diferente en elaboración argumental y estilística más allá de los materiales comunes de la fuente—, la comedia del propio Mira *Vida y muerte de San Lázaro*, o la de Tirso *Tanto es lo de más como lo de menos*. La acción sigue en lo fundamental el texto evangélico, desarrollando el poeta sobre todo las notas ambientales, el catálogo de riquezas o de manjares que gusta el opulento, y los diálogos de los protagonistas y sus ayudantes y oponentes (Caridad, Uso, Gula, Avaricia, Lisonja, Regocijo, o el Demonio disfrazado de pobre tentador...).

Se abre con una escena en la que los vicios intentan echar de casa del rico a la Caridad, mientras cantan los placeres de la gula y la avaricia, y el Uso viste de lujosas telas al Rico avariento:

CANTAN. No hay en el mundo
 más linaje que el tener
 y quien en la vida humana
 se quisiere conservar
 hoy ha de guardar¹¹
 si quiere tener mañana.

RICO. Eso es lo que yo pregono (vv. 131-137).

El Rico, enajenado en su opulencia, presume de sus riquezas en un parlamento de cierta entidad lírica, aunque de errada actitud moral:

¿Qué desea mi desvelo,
 si de mis parvas iguales
 le pongo al cielo puntales
 porque no se caiga el cielo
 aunque en mis cubas no quepa?

⁹ Cito por la edición de Pietryga [Rojas Zorrilla, 1958]. En este y el resto de los casos modernizo las grafías y puntúo los textos según mi criterio.

¹⁰ Para el sentido de *argumento*, frente al del *asunto*, que distinguía Calderón, ver Arellano [2001].

¹¹ Así en la edición que manejo. Es verso corto, pero en un pasaje cantado no es raro.

Sin el afán de mi arado
tardo el otoño me ha dado
a cien racimos por cepa;
tanto es el ganado mío
que una vez que se juntó
a beber, bajó y dejó
hecho arroyo todo un río;
abejas de flores llenas
me labran panal hermoso
sin que se me atreva el oso
a acecharme las colmenas;
granos de trigo en sazón
dan color tan peregrino
que al toque los examino
para ver si de oro son.
Darme la fortuna quiso
sus tesoros soberana;
visto la preciosa grana
y el blanco y delgado viso.
[...]
Yo de cuantos viven hoy
a ser el más rico vengo
pero todo esto que tengo
lo tengo porque no doy. (vv. 145 y ss.)

La mayor parte del primer bloque escénico del auto se dedica a las discusiones sobre el dar y no dar y las razones para guardar que el Rico expresa con la constante incitación de la Avaricia y otros vicios, y las intervenciones chistosas del Regocijo, que hace el papel del gracioso. Poco caso hacen de la Caridad que defiende una extraña economía sobrenatural para aumentar los dineros del rico:

CARIDAD. Dáselos al pobre:
esa es buena diligencia;
el pobre es un asentista
de Dios que desde la tierra
los bienes que le da el rico
libra a Dios; toma una letra
del pobre en Dios y verás
cómo Dios por él la aceta,

que es tan buen correspondiente
que cuanto le des en esta
vida temporal humana
Dios te pagará en eterna.
RICO. ¡Letra después de la vida!
Hola, Gula, echadme fuera
la Caridad, que está loca. (vv. 384-398)

Tras las múltiples ponderaciones de la riqueza y del egoísmo del avariento, el segundo bloque de la acción empieza en el v. 493, con la llegada de Lázaro, mendigo. Antes de la confrontación con el rico se introduce una escena de antítesis y tentación: el Demonio, disfrazado de pobre, intenta despertar la rebeldía y la desesperación de Lázaro, quien a pesar de su miseria bendice a Dios:

LÁZARO. Bendigo tu omnipotencia,
sumo Dios de la verdad,
tú me das necesidad,
pero me has dado paciencia.
En mí obra tu prudencia
aunque indigno, y aunque ajeno
de tu favor justo y bueno,
con que mi dolor se aplaca:
la paciencia sea triaca
si es la pobreza el veneno.
DEMONIO. Maldigo tu omnipotencia,
padre y Dios de la verdad,
pues me das necesidad
y no me has dado paciencia;
di ¿cómo tu providencia
con castigo tan ajeno
si eres el piadoso, el bueno,
ni me templa ni me aplaca?
Dios, no quiero la triaca
aunque me has dado el veneno. (vv. 493-512)

La mayor parte de este segundo bloque consiste en la dramatización de la parábola, con la petición de Lázaro y el rechazo del Rico, solo preocupado por comer y beber, olvidado de todo en medio de las canciones de la Lisonja, la Gula y la Avaricia. Arrojado violentamente de la casa Lázaro se marcha en compañía de la Caridad:

Yo, si que nada me deis
de vuestra casa me echáis
y dese mar de los vicios
huyendo voy... (vv. 812-815)

Muere Lázaro y el rico tiene un sueño premonitorio, en que una calavera le anuncia su muerte.

El final se apoya en los efectos visuales, muy poco desarrollados durante el resto de la pieza: en sendas apariencias se ve a Lázaro en el seno de Abraham, abrazados los dos, y al Rico ardiendo en el infierno, con llamas y cohetes. Ahora pide un gota de agua el Rico que le es negada, según el texto de la parábola. Desesperado el Rico invoca los tormentos del infierno, y el poeta pide perdón por los yerros en un epílogo cuyo locutor no queda claro, pues se colocan estos versos después de hundirse todo: podría pronunciarlos el mismo Lázaro, que está con Abraham en algún lugar de lo alto:

Y don Francisco de Rojas
siempre humilde esclavo vuestro
a vuestras plantas rendido
pide el perdón destos yerros (vv. 996-1000)

El rico avariento muestra algunos de los rasgos que caracterizan al conjunto de los autos de Rojas. Lo más llamativo es la ausencia de estructura propiamente alegórica, que exige dos planos de significado.

Recordaré que los autos sacramentales de Calderón, modelo más alto del género, se suelen calificar en sus títulos, apuntando a esta doble vertiente, de *historiales* y *alegóricos*, y que el propio Calderón distinguía el «argumento», por contraposición al «asunto»: en el prólogo a la Primera parte de sus autos, escribe:

siendo siempre un mismo asunto, es fuerza caminar a su fin con unos mismos medios...
[pero] estos mismos medios, tantas veces repetidos, siempre van a diferente fin en su argumento.

Hay, por tanto, dos planos necesarios: el historial o argumental, que puede extraerse de numerosas fuentes y materias; y el alegórico o asunto, revelado por medio de la interpretación del argumento, que es siempre la exaltación de la Eucaristía (o, si se quiere, el gran tema de la Redención humana). Así, por ejemplo, el relato de las peripecias en torno al Vellochino de Oro se califica de «historia y certeza» en *El divino Jasón*, por el propio protagonista (Jasón-Cristo), que revela a sus argonautas el sentido místico de tal historia, en el cual el Vellochino representa al alma de una oveja perdida, es

decir, al alma corrompida por el pecado original que ha de ser redimida por el sanador-salvador Jasón¹²:

Esta es la historia y certeza
de este caso; mas vosotros
podéis atender agora
a lo oculto y misterioso
y al alma desta figura,
que no la penetran todos,
porque entre sombras confusas,
la verdad, que yo conozco,
está escondida, y así
el velo a su imagen corro.
El Velloco excelente
que entre los verdes pimpollos
de un árbol está guardado,
no es aquel que en el Esponto
navegó pasando a Frigia,
sino el alma por quien lloro
es de una oveja perdida... (vv. 187-204)

Lo historial está constituido por el plano del argumento, sea este de cualquier índole, histórica o ficticia. Su contraposición a lo 'alegórico' basta para conferirle una dimensión de 'realidad literal'. Si no existiera el plano alegórico no habría auto en el sentido calderoniano: es precisa la mixtura de los dos niveles, como explica la Secta de Mahoma en *El cubo de la Almudena*¹³:

a un tiempo
uniendo los dos sentidos
de historia y de alegoría
hará de entrambos un mixto,
pues tocarán a la historia
los asaltos y peligros
y a alegoría la falta
de aquel misterioso trigo.
Dirá la historia el suceso
de nuestro rencor antiguo

¹² Ver la edición de Arellano y Cilveti de *El divino Jasón* [Calderón, 1992], y para el funcionamiento de la alegoría Arellano [2001].

¹³ Cito por la ed. de Galván [Calderón, 2004].

y la alegoría dirá
 cuándo llegan los auxilios
 del pan, y si su almodén
 la libra de este conflicto... (vv. 257-270)

o la Culpa en *Las Órdenes militares*:

...a dos visos guardando
 los retóricos preceptos
 de decir uno y ser otro,
 pues fuera, a correr sin velos,
 historia y no alegoría... (vv. 231-235)¹⁴

En *El rico avariento* —como sucede en otros autos de Rojas— no hay dos planos, historial y alegórico, que se iluminen mutuamente según una lectura mística del argumento historial, sino solamente un plano historial constituido por una serie de episodios argumentales que terminan en sí mismos: los personajes de la parábola se reproducen literalmente en el auto, sin organizarse según una lectura alegórica en relación con la Eucaristía. La única referencia al Sacramento se introduce de manera bastante arbitraria al final en una observación de la Caridad¹⁵:

Él no quiso dar el pan
 al pobre y está el eterno,
 que el hijo de Dios vendrá
 al sacrificio cruento
 y según los más profetas
 a darse en pan a los nuestros. (vv. 945-950)

Los personajes abstractos (virtudes y vicios) podrían ser criados de los personajes «historiales», sin mayores dimensiones alegóricas, de manera que toda esta construcción sería, en términos de Calderón, historia, pero no alegoría.

Más evidente se hace esta característica en *La viña de Nabot*¹⁶, de 1645, que, según indican certeramente Pedraza y Rodríguez Cáceres [1980: 641] «no difiere demasiado de una comedia». Por más que algunos personajes sean abstracciones (Fe, Esperanza, Caridad, Ira, Envidia, Soberbia...) toda la estructura y desarrollo responden

¹⁴ Cito por la ed. de Ruano [Calderón, 2005].

¹⁵ MacCurdy [1968: 95] ya señalaba que «*El rico avariento* scarcely touches upon the eucharistic theme and there is little sacramental about it».

¹⁶ Manejo el texto en la edición de Américo Castro [Rojas Zorrilla, 1917].

a la fórmula de la comedia bíblica, basada sobre todo en *1 Reyes*, 21. El núcleo dramático es la obsesión de Jezabel por la idolatría de Baal, que acaba compartiendo el rey Acab, y el conflicto con el profeta Elías. Acab quiere entrar en la viña de Nabot (viña trabajada por las virtudes y negada a los vicios) para protegerse de los castigos del cielo, pero sobre todo por envidia de la heredad. En un trazado de coherencia algo confusa Nabot le impide el acceso y Jezabel ordena matar al súbdito rebelde, que muere lapidado en una escena patética que evoca la muerte de Cristo:

Pues ya que por todos muero
 sea mi muerte semejante
 a la del mayor profeta
 que esperan otras edades (vv. 960-964)

Acab muere castigado por Dios, y Jezabel, tras la invasión de Jezrael por las tropas de Jeub, se despeña de un muro, cumpliéndose lo narrado en el relato bíblico.

Las virtudes teologales y los pecados capitales apenas intervienen en la acción, ocupada en buena parte por los portentos que obra Elías contra Baal y sus sacerdotes: además de recibir el pan de manos de un ángel que baja por la tramoya [Rojas Zorrilla, 1917: 142], sacrifica un becerrillo sobre el que cae fuego del cielo [p. 142], destruye un ídolo que cae a su invocación [p. 154], hace llover de una nube («Baja una nube y llueve», [p. 154]), y es arrebatado al cielo en un carro de fuego [p. 171]. Se conserva en los archivos toledanos la memoria de apariencias del auto, que ha publicado Abraham Madroñal¹⁷, quien está investigando otros materiales de Calderón y Rojas con importantes resultados. En ella se recogen las apariencias necesarias: un pescante para la bajada del ángel, un ídolo de pasta o madera, alumbrado con seis hachas y colocado de manera que se pueda hundir, dos montañas de verde, en la una un becerro que se pueda hundir y en la otra una cuesta por la que pueda rodar una mujer (Jezabel despeñada), una nube capaz de llover fuego y otra que despida lluvia (la cual «sea de manera que no caiga sobre los vestuarios de los representantes») para que no les manche los vestidos), una viña con treinta cepas o las que se puedan y en medio una cepa mayor con un cáliz y un pan. Del cáliz saldrán tantas cintas carmesíes como cepas. Y por fin un carro con dos caballos y un cochero: «ha de ser de fuego».

El elemento eucarístico se introduce al final del auto cuando se descubre en la viña la cepa con el cáliz y el pan (o «una hostia» según la acotación)¹⁸. Los versos

¹⁷ Madroñal [2007], donde también publica la del auto *Galán, discreto y valiente*.

¹⁸ La memoria de apariencias señala que esta viña se ha de descubrir al final, pero creo que quiere referirse a la cepa central, mayor que todas las demás. Parece que la viña en sí debería estar visible en otros momentos de la representación.

Ya veo, ya considero
 aquella vid que reparte
 de su fruto a las demás (vv. 1153-1155)

se comprenden si se tienen en cuenta las cintas coloradas que según la memoria de apariencias van desde esta cepa principal a las otras. El sentido sacramental se explica en un parlamento que Elías dirige a Jeub, nuevo rey de Jezrael, pero durante todo el auto no se ha puesto de relieve (como sí lo pone Calderón en *La viña del Señor*, por ejemplo). Se trata por tanto de una explicación añadida y no insertada en ninguna organización alegórica, que es inexistente en Rojas:

Esa es la divina sangre
 del Justo, que en las mejores
 vides deja franquearse,
 que hijos sus pámpanos son
 a quien sus frutos reparte.
 Y ahora con este pan
 que del cielo trujo el ángel
 para tus vasallos tienes
 pan y vino... (vv. 1156-1164)

Nótese que Nabot se identifica como figura de Cristo recurriendo a la interpretación tipológica usual que ve en el Antiguo Testamento un anuncio del Nuevo, pero no se actualiza este sentido figurado en la acción del auto: como sucedía en *El rico avariento*, los personajes en el interior de la obra solo remiten a sí mismos, careciendo de plano alegórico. De ahí que resulte inoperante el uso de las etimologías, que resultan en Calderón un mecanismo de identificación entre lo historial y lo alegórico (*Jasón* significa lo mismo que *Jesús* ‘sanador, salvador’ en *El divino Jasón*) y que no tienen función en Rojas¹⁹. Acab interpreta en los primeros versos de la obra el nombre de Nabot, pero tal significado no servirá para el desarrollo de la alegoría:

Nabot, amigo,
 que es vuestra interpretación
 en hebreo profecía
 o palabra del Señor,
 ea, guidme a la viña... (vv. 9-13)

¹⁹ Las etimologías funcionaban como método de exégesis alegórica en los estoicos y en los primitivos apologistas de la Iglesia. Para el uso y función de las etimologías calderonianas ver, por ejemplo, Engelbert [1970] y Flasche [1992].

El Trabajo desempeña en este auto el papel de gracioso, muy secundario, con un discurso sayagués y referencias groseras al estercolado de la tierra y otros chistes²⁰. Alguna otra alusión al vino y pan en pasajes cantados por el Trabajo, que podría iniciar el paralelismo alegórico sacramental, tampoco tendrá continuidad:

Viñaderos, hola,
 que es de día ya,
 que está en la mesa el vino,
 que está aguardando el pan.
 Yo soy el Trabajo
 que gano mi jornal
 y el señor me tiene
 lo que gano allá,
 cuando desta vida
 me quiera apartar
 todo junto dice
 que me lo dará,
 y agora me avisa
 nueso mayoral
 que está en la mesa el vino,
 que está aguardando el pan. (vv. 111-125)

Del mismo año que el anterior es *Galán, discreto y valiente*, título preferido por Rojas²¹, según corrige de su mano en la memoria de apariencias, y más frecuente en los testimonios que el variante *Galán, valiente y discreto*. Probablemente quiso Rojas evitar la confusión con la comedia de Mira de Amescua *Galán, valiente y discreto*, de 1630, que sin duda es la fuente de inspiración del auto.

En la comedia la duquesa de Mantua debe elegir entre cuatro pretendientes, los duques de Ferrara, Parma y Urbino, y don Fadrique de Aragón, un español que demostrará ser el más galán, valiente y discreto de todos, atravesando con éxito una serie de pruebas y exámenes, academias de ingenio y torneos de valor. La misma trama general tiene el auto en el que la princesa Arminda ha de elegir marido entre sus pretendientes Astreo, Universo y Emanuel. La escena inicial es semejante en las dos piezas, con la protagonista, que acaba de heredar sus estados, melancólica y preocupada

²⁰ Como este costumbrista y satírico contra los taberneros: «Agua, Baal, y serás,/ el dios de los taberneros» (vv. 714-715).

²¹ Manejo el manuscrito de la Real Academia Española, RM-2151(8)/3, que contiene un texto mucho mejor que la edición príncipe en *Autos sacramentales con cuatro comedias nuevas y sus loas y entremeses*, Madrid, María de Quiñones, 1655, que también consulto.

por la elección que debe resolver. Otras partes de ambas obras son también muy parecidas, con la academia galante situada en el jardín, o el torneo. Puede decirse que en parte el auto es una versión a lo divino y moralizada de la comedia palatina. Las damas y criadas que acompañan a la duquesa en Mira de Amescua se transforman en el auto de Rojas en la Vanidad y la Lisonja, tentadoras, y la Inspiración, que le da buenos consejos. Al son de la música (muy frecuente en este auto, provocada también por la tendencia musical del género palatino que sirve de punto de partida) Arminda se viste y se mira en un espejo, símbolo de engaño²², que le ofrecen Vanidad y Lisonja, mientras escucha a las dos alabar a sus respectivos candidatos: la Vanidad a Astreo y Lisonja al Universo. La aparición de los galanes y sus discursos revelan el sentido simbólico por medio de pistas generalmente acumuladas en una técnica de detalles sueltos no muy elaborados: Astreo, por ejemplo, es rey de la Noruega oscura que perdió un imperio de once esferas, datos que permiten identificarlo con Luzbel, el Demonio, arrojado del cielo, aunque las once esferas muy bien podrían aplicarse también al Universo, ya que aluden a los orbes celestes que componían el universo según el modelo de Ptolomeo, con la tierra fija en el centro y girando en su torno los restantes cielos o esferas: de la Luna, Mercurio, Venus, Sol, Marte, Júpiter, Saturno, cielo de las estrellas fijas o firmamento, y primer mobile («primum mobile»), para terminar con el empíreo o cielo donde residía la divinidad:

el príncipe Astreo soy,
rey de la Noruega oscura.
una voluntad segura
con mi reino te ofrecí,
y nada desto es aquí
con lo que vengo a obligarte,
que solo por conquistarte
mayor imperio perdí.
Yo lucí las once esferas
donde otro monarca asiste... (fols. 3v-4r).

Sea como fuere Arminda, figura del alma, se dispone a escoger, pero Inspiración la interrumpe presentándole un nuevo pretendiente: Emanuel 'Dios con nosotros', extraño personaje que siendo muy poderoso nació en un pesebre y es tan pobre que solo puede ofrecer a su amada un pedazo de pan, referencia eucarística transparente:

²² Ver Hall [1987: s. v.]: «Espejo. Atributo [...] de los vicios de la Soberbia (el espejo que refleja la imagen de Satanás), la Vanidad y la Lujuria. Esta última se identifica a veces en la alegoría del Renacimiento con la figura de Venus, cuyo atributo en la época clásica era un espejo».

EMANUEL. Pues yo no la pienso dar
a comer sino un bocado.
ASTREO. Si a comer con él te pones
como él dice, te darán
solo un bocado de pan
y te dirán que perdones (fol. 6r).

Aunque la trama exige que la cualidad de más galán, más valiente y más discreto se ponga de manifiesto a través de una serie de ejercicios cortesanos que constituyen los episodios argumentales, se avanza desde el principio quién será el vencedor acudiendo a algunas citas de la Sagrada Escritura aplicadas a Emanuel:

UNIVERSO. Compite con mi valor.
ASTREO. O conmigo, que te elijo.
¿Qué respondes?
EMANUEL. David dijo,
que es quien lo sabe mejor
que soy supremo señor:
galán me llamó, y valiente;
Isaías el prudente,
el vencedor Ezequiel,
el poderoso Daniel
y Eliseo el más clemente (fol. 6r-v).

Para desacreditar estas calificaciones la Vanidad, Malicia y Lisonja cantan la *vaya* de Emanuel, paradigma compositivo [vid. Arellano, 2001] este de las burlas que Rojas usará en otros autos como *Los acreedores del hombre*. En las burlas se recogen nuevos detalles de la vida y milagros de Cristo, que el oyente debe interpretar rectamente despojándolos de la visión negativa que los locutores mendaces quieren subrayar:

VANIDAD. Cuando los ojos abrió
tres reyes halló a sus pies
y aunque de verlos se holgó
disque al uno de los tres
como a un negro le trató.
[...]
Luego que Emanuel creció
tres pescadores buscó

en la playa de mar fresca
y con Pedro se juntó
que era otra muy buena pesca... (fol. 7r-v)

Igual que en la comedia miramescuana las pruebas de ingenio y discreción se llevan a cabo en el espacio palatino del jardín, con intensa presencia de la música y la danza:

MÚSICA. Al festín, al festín, caballeros
que Arminda divina sale a juzgar
de los tres que la sirven y adoran
cuál es discreto, valiente y galán (fol. 8r-v).

Ejecutan varias danzas cortesanas (la Alemania alta, la baja, el caballero, la gallarda, una batalla) con gran diversidad de mudanzas y figuras. Emanuel no puede hacer mudanzas (pues es la misma constancia) y por tanto danza de una manera diferente una gallarda especial de cinco pasos que son cinco episodios de la Pasión: sudor de sangre, flagelación, corona de espinas, muerte y resurrección, sufridos todos por amor de Arminda. En esta prueba de galán vence Emanuel, que también triunfa en la de la discreción, con la mejor solución a la pregunta propuesta sobre lo más necesario al hombre:

En esta vida prestada
el bien morir²³ es la llave
solo el que se salva sabe,
que el otro no sabe nada;
nada conmigo perdió
quien de mala vida usó
si acertó con buena muerte (fols. 12v-13r).

Confirma Emanuel su discreción en el juego de los nombres, que es otro divertimento cortesano moralizado²⁴, y le resta solo mostrar que es el más valiente en el torneo final que convoca San Juan Bautista:

²³ En el manuscrito «bien vivir», que contradice el resto del pasaje. La misma lectura errónea en la edición de *Autos sacramentales con cuatro comedias nuevas* (fol. 158r) y también en *Autos sacramentales y al nacimiento de Cristo*, (p. 8).

²⁴ Arminda atribuye una serie de nombres a los personajes (a la Malicia corresponde «Buen celo», a la Lisonja «Verdad», al Universo «Conocimiento», a Emanuel «Justicia», etc.) que ellos han de pronunciar cuando les toque según los reclamos del discurso de Arminda: han de estar, pues, atentos.

A mis voces atended:
Emanuel sustenta en valla
que él solo el valiente es,
armado de punta en blanco,
y son sus armas a tres
golpes de espada y de lanza
que es adonde se ha de ver
su providencia divina
y su justicia también
y desde la hora de sexta
a la de nona también
clavado sobre la valla
como dice este cartel.

Pone un cartel con estas letras INRI y vase. (fol. 17r)

Aquí se encuentra Rojas con un problema, puesto que la figura de Jesucristo tiene que morir para que se cumpla la redención, y Emanuel, siendo el más valiente, vence a Universo y Astreo, personajes que obviamente no pueden derrotar a Emanuel-Cristo. Así que no tiene más remedio que sacar como *deus ex machina* a la Muerte (un actor con máscara de calavera) que hiere a Emanuel, el cual a su vez consigue matar a la Muerte. Después de las escenas de lucimiento del torneo (con abundancia de clarines, cajas, y lances de los justadores) dos ángeles bajan, colocan a Emanuel en una cruz (en la que se ha transformado la valla del terreno de tornear) y van subiendo en una apariencia. Emanuel resume la doctrina final:

Yo, que vencido he quedado
es el que soy vencedor;
tú eligiste atentamente
para que te estime y quiera
por esposo aquel que fuera
galán, discreto y valiente.
En la cruz epilogado
todo junto lo verán:
¿quieres ver si soy galán?,
pues mírame disfrazado;
¿quieres, con verme vencido,
saber si valiente soy?,
pues aunque vencido estoy
a la muerte he destruido.

Aunque vencerme pretende
de mi padre fue el decreto.
¿Quieres ver si soy discreto?,
a estas palabras atiende
que en ellas darte pretendo
discreción, gala y valor. (fol. 23r)

La última página del manuscrito de la RAE está de otra mano y sustituye a algún fragmento final que contenía seguramente didascalias explícitas; las lecciones de las versiones impresas no son del todo claras en su descripción textual y de acotaciones de los últimos movimientos: por ejemplo en la acotación de 1655 los ángeles parecen bajar después de que Emanuel vaya subiendo en la cruz²⁵ pero no quedan claros los movimientos finales de los personajes ni la composición escénica.

La memoria de apariencias autógrafa descubierta por Abraham Madroñal puede ayudar a la comprensión del desenlace: menciona, entre otros elementos²⁶, «una valla en que han de tornear cuatro aventureros, que ha de estar suelta, y un representante la ha de fijar y clavar, que se ha de volver cruz y en ella ha de subir una figura hasta lo más alto que sea posible»; señala que «de los dos lados de los vestuarios han de salir dos ángeles con dos cipreses y han de subir llevando la cruz en medio»; además habrá «cuatro palenques por cuatro partes para la entrada de los aventureros». Parece, por tanto, que después del torneo los ángeles salen desde el vestuario, al nivel del tablado, cogen a Emanuel y lo colocan en la cruz, subiendo luego todos por la tramoya: ellos deben de ser los ayudantes del vencido vencedor, y el juego de los movimientos queda claro. El simbolismo mortuorio del ciprés y el de la valla que se convierte en cruz se añaden a algunos otros motivos visuales, como el color del vestido de Emanuel, que sale de blanco como alusión a la Hostia sacramental. No hay mucho mayor desarrollo de la alegoría ni del asunto eucarístico.

Ignoro la fecha de *Los acreedores del hombre* que utiliza el paradigma del pleito de acreedores, según Cotarelo «muy pesado»²⁷. Esta pesadez no procede tanto del paradigma en sí, como de la errática estructura que le impone Rojas al argumento. Pecado y Tiempo reclaman al Hombre el pago de sus deudas. Ante el tribunal de Justicia y Poder divino, el Hombre debe responder de las deudas que ha contraído con Dios, el Cielo, Luzbel y la Tierra, sus acreedores. Recusa al Poder divino, temiendo su rigor,

²⁵ Dice la acotación del fol. 161v: «*Tocan y va subiendo en una apariencia Emanuel crucificado, bajan dos ángeles y suben con él*»: ¿bajan a la vez que Emanuel sube?, ¿se cruzan y suben con él?, ¿quién pone al moribundo Emanuel en la cruz?

²⁶ El letrado con el INRI, una calavera...

²⁷ «Es muy pesado este litigio» [Cotarelo, 1911: 234]. Para el texto del auto uso el manuscrito 15168(2) de la Biblioteca Nacional de España.

y le conceden la ayuda del Amor divino («El amor de Dios al hombre/ no puede faltar jamás», fol. 9v). Al paradigma del pleito corresponde el léxico técnico pertinente (*ante nos, fallamos, partes, cargos, embargos, concurso de acreedores*...). En el pleito Dios solicita la devolución de los bienes recibidos por el Hombre, el Cielo pide que le pague la luz, la Tierra los alimentos... El Pecado pide la pena de muerte, y el Demonio exhibe un poder para cobrar sus deudas... Esta primera parte del auto termina con la sentencia que obliga al Hombre a pagar y la necesidad de un fiador si quiere eludir la cárcel.

Una segunda parte dramatiza la conducta del Hombre enfrentado a las tentaciones, y su relación con el fiador Manuel (figura de Cristo, que asume las deudas del Hombre).

Pecado, Deleite y Hermosura alejan al Hombre de sus obligaciones, lo cortejan con fiestas y lo distraen con juegos, como el de las flores²⁸, juego cortesano que adquiere valores moralizantes. Van quitando a la Tierra las flores que le dan al Hombre intentando inculcarle enseñanzas erróneas desmentidas por otros aspectos simbólicos de estos motivos florales: la flor del almendro pretende ser símbolo de la diligencia y la juventud, pero el viento la arrastra y resulta símbolo del imprudente y temerario (el habitual en la cultura del barroco); la Hermosura le ofrece la flor de la maravilla, pero el Tiempo se la quita inmediatamente, porque «la hermosura y la maravilla/ la tierra te la da y el tiempo te la quita» (fol. 21v); el Deleite le ofrece la rosa, símbolo del amor, pero al morderla se pincha con las espinas: el dolor de la herida desmiente el perfume, etc.

En realidad no se explora el sentido didáctico y lírico de este juego, que es interrumpido por la Justicia en busca del Hombre, a quien avisa de que su plazo se cumple y debe pagar él o su fiador. Rechaza el deudor sus obligaciones y apresan al fiador Emanuel, quien paga la deuda del Hombre y le trae la carta de perdón:

Descúbrese Cristo en una cruz y baja hasta el tablado con una carta en la mano

EMANUEL. Hombre, ya pagué por ti,
y esa escritura te doy
cancelada por señal
de que te he dado perdón. (fols. 27v-28r)

No solo le trae el perdón, sino que le deja el árbol del mejor fruto que anula la corrupción del árbol del Paraíso donde pecaron Adán y Eva: un árbol «lleno de hostias» que, este sí, puede hacer «como Dios» a quien lo coma:

Pues como Dios
has de ser si el fruto eliges

²⁸ Ver un juego parecido en *El divino Jasón* de Calderón.

de este árbol que sazonó
la lluvia de mi piedad
y el sol de mi ardiente amor (fol. 28r)²⁹.

Otra vez el motivo eucarístico aparece desligado del argumento. Acumula Rojas elementos heterogéneos, menciones que no hallan su lugar en el plano historial ni alegórico (como las potencias, memoria, entendimiento y voluntad). El alegato de Justicia integra, por ejemplo, una extensa relación de la caída de Luzbel y otros castigos divinos (expulsión de Adán, castigo de Caín, diluvio universal, castigo del faraón, la confusión de Babel, destrucción de Sodoma, castigo de Datán y Avirón, del sacrílego rey Baltasar, etc.: fols. 6r-8v) cuya pertinencia no se advierte.

La Tierra responde a la fórmula del gracioso rústico, que habla en sayagués, añadiendo un componente cómico marginal. El papel del fiador Emanuel-Cristo es muy reducido y la alegoría de la deuda sirve más a la acumulación de peripecias jurídicas que a una estructuración coherente. La explotación escenográfica es igualmente simple.

El gran patio de palacio es quizá el auto más conocido de Rojas. Según la loa de Cáncer que lo precede en manuscritos y ediciones³⁰ el poeta lo escribió en tres días, para el Corpus madrileño de 1647. El argumento en esta ocasión es otra modalidad de pleito, el de reclamación de los alimentos que los mayorazgos debían dar a los segundones, y que trata Calderón también en *Los alimentos del hombre*. En el Alcázar del rey del austro³¹ (palacio de Madrid figura de la corte celestial) el hombre pretende pleitear con el mayorazgo (Cristo) reclamándole alimentos:

Pues si es tanta su riqueza,
y si mi pobreza es tanta
que todo a un tiempo le sobra
y todo a un tiempo me falta,
los cielos, los elementos
han de ser en mi favor,
que él es mi hermano mayor
y me ha de dar alimentos. (fol. 47r)

²⁹ Enmiendo «de tu ardiente» por «de mi ardiente», que me parece la lectura pertinente en el contexto y en todo el desarrollo del auto, en el que Hombre no ha mostrado ningún amor especial por Cristo.

³⁰ Citaré por la edición de *Autos sacramentales con cuatro comedias nuevas*.

³¹ Alusión a un pasaje de *Habacuc*, 3, 3 («Deus ab austro veniet»), referencia mesiánica que se aplica a los reyes de la casa de Austria jugando del vocablo. A propósito de este motivo en Calderón ver Rull [1983] y [1985]. Dice Noticia en el auto de Rojas: «Este es el divino alcázar/ de aquel rey, de aquel que vino/ del austro, donde es la casa/ de su origen, como afirman/ las escrituras Sagradas / que del austro viene quien/ dicen que viene del Austria» (fol. 46r).

A diferencia de lo que hará Calderón, Rojas no indaga sistemáticamente en la imagen de los alimentos como símbolo sacramental, sino que se centra en la presentación del pleito, atento sobre todo al plano del argumento, punteado solo de vez cuando con el motivo eucarístico: el Hombre pide a Custodio que sea su procurador, pero lo cambia después por Cautela, evidenciando sus malas razones para la reclamación. En efecto, el mayorazgo Cristo le ofrece los alimentos de su mesa, pero el Hombre los rechaza, porque quiere vivir en libertad, desordenado en sus apetitos:

MAYORAZGO. Si todos tus pensamientos
reduces a que te dé
el pan que ofreció mi fe
de escucharlo no me pesa:
ven a comerlo a mi mesa
que yo te sustentaré.

HOMBRE. Yo alimentos he pedido,
mas dentro en tu casa no,
que eso es querer que esté yo
obediente y recogido:
libre nací y no he querido
tener tanta sujeción (fol. 50r)

Corrompido por Luzbel, Ignorancia, Hermosura y Vanidad, el Hombre cae en la tentación, distraído, otra vez, por el conocido juego de las flores (visto en *Los acreedores del hombre*) con que lo entretienen los vicios a la orilla del Manzanares, y que utiliza de nuevo el sentido simbólico moralizante del clavel, la siempreviva, el almendro, girasol o ruda... (fols. 52v-53r).

Olvidado de su pleito y requerido por el tribunal no sabe qué responder a las acusaciones que ahora le hace el Mayorazgo. Al final, temeroso de la condena, sigue el consejo de Custodio y solicita la intercesión de la esposa del Mayorazgo, la Iglesia, después de confesar la verdad al juez especial Sacerdocio. Absuelto, el Mayorazgo promete darle de gracia los alimentos. Se abre entonces la capilla del mayorazgo, con chirimías, y se exhibe el sacramento ofrecido al Hombre como pan del cielo:

En mi palacio aquí tengo
los alimentos que darte,
mi capilla es el granero
del mejor pan (fol. 56r).

Acuciado por la prisa a que se refería Cáncer en su loa³², Rojas utiliza, creo, materiales de *Los acreedores del hombre*, que es sin duda anterior: la misma estructura de pleito y el intenso lenguaje forense, el juego de las flores, las vayas o burlas contra Emanuel y el Mayorazgo, algunos personajes comunes (Hermosura, Justicia, Custodio), sin descartar en este caso la influencia de *El gran mercado del mundo* de Calderón (unos diez años anterior a *El gran patio de palacio*), cercanía que ha puesto de relieve Ana Suárez³³:

Si *El gran mercado* reconstruye los tres pasos de la historia del hombre (inocencia, caída y regeneración), *El gran patio* desarrolla el mismo esquema a través de la dualidad genérica. La diferencia entre uno y otro reside en que en el auto de Rojas no hay un final desgraciado para ninguno de ellos. Uno es Cristo y otro el hombre, regenerado al fin por su hermano mayor. Sin embargo, la organización y el ambiente tiene grandes semejanzas incluso en la descripción de la naturaleza, «fábrica circular» a partir de la luz y el color, y en utilizar la historia sagrada como recuerdo que actualiza la condición y existencia del hombre.

La afición a los detalles más «realistas» o costumbristas en detrimento de la elaboración alegórica que vengo señalando, resulta evidente en este auto, cuyo motivo central, el del patio de palacio, da ocasión de desarrollar una sátira de las vanidades e hipocresías: aunque alegóricamente el patio representa en este momento al Mundo, la sátira es principalmente costumbrista y podría pertenecer a cualquier obra sin dimensión alegórica. Si en el mercado calderoniano de la plaza del Mundo se vendían galas en la tienda de la Soberbia y sayales en la de Humildad, desengaños en la tienda del Desengaño y libros perniciosos en la de Herejía, y sobre todo Pan que es carne y sangre «dulce e inmortal sustento» (v. 1001) en la tienda de la Fe, mostrándose las inclinaciones del Buen Genio y Mal Genio en una antítesis de complejas resonancias, en el patio de palacio de Rojas se venden, en moralizante tono menor, piedras para teñir canas, espejos que desengañan, y anteojos que provocan antojos de ser caballeros a quienes no lo son (sátira de los vanos presumidos de hidalguía); sátira social que no se enriquece con las dimensiones teológicas que alcanzan las reflexiones de Calderón:

De lodos andan teñidos
según eso, allí la trampa
y el embuste traen rosario,
capa y gorra la ignorancia,

³² Para las circunstancias externas y de representación de este auto, ver Shergold y Varey [1964].

³³ Calderón [2003: 103-106, cita en p. 106]. Ver también sobre este auto Suárez Miramón [2005].

la riqueza anda pidiendo,
 la pobreza anda muy falsa
 haciéndose poderosa,
 desnuda la verdad anda
 y la mentira vestida.
 Por allí la risa pasa,
 llorando iba la tristeza,
 riendo allí se agasaja
 la lisonja, y la humildad
 solamente es arrastrada,
 pero guárdense que el tinte
 exterior no se le caiga (fol. 47v)

De dudosa integración en la economía expresiva del auto es otra escena en que intervienen Santiago, San Miguel y España, comprensible como exaltación de España como solar de la Fe, protegida por los dos santos guerreros, pero desviada del argumento y del asunto, lo mismo que se desvían los motivos inmaculistas con los que Rojas tercia en apoyo de la Inmaculada Concepción, tema de actualidad en la época.

No veo yo en este auto, como MacCurdy [1976: XIII], una obra «angustiada, rebosante de amargo simbolismo más bien político y social que religioso», sino una pieza apresurada que recicla algunos elementos y que mezcla —como hace por lo demás en otras ocasiones Rojas— componentes varios sin alcanzar una coherencia del conjunto.

El robo de Elena (de atribución dudosa) es la última pieza que examinaré rápidamente³⁴. La historia escogida no es quizá la más apta y obliga a algunas identificaciones dudosas: baste decir que el Amor divino queda figurado por Sinón, según la valoración habitual arquetipo de traidor. Paris es figura del Demonio, Elena del alma, Menelao de Cristo, Aquiles de San Juan Bautista, etc. Menelao-Cristo quiere rescatar a Elena-Alma en una guerra contra Paris-Demonio y Héctor-Mundo.

Rojas (si fue Rojas el autor) no consigue tampoco en este caso articular la estructura alegórica: el plano del argumento se mezcla incoherentemente con el sentido místico. Cuando Paris cuenta a Miceno su historia, por ejemplo, cita a San Juan; al narrar las bodas de Peleo y Tetis asegura que son «los mismos que Adán y Eva», en una asimilación arbitraria no justificada por la trama... Era de esperar que el juicio de Paris permitiera relacionarlo con la manzana del Paraíso, pero Rojas no acaba de ver claro el

³⁴ Uso dos manuscritos que se complementan entre sí, permitiendo solucionar algunas dificultades textuales: el de la Biblioteca Palatina de Parma CC*IV280328 (Au.III) y el de la Biblioteca Nacional de España, ms. 17094. Los textos que cito son posibles propuestas editoriales basadas en estos testimonios. Localizo los pasajes por la foliación del ms. 17094.

mecanismo de las correspondencias. En el auto Venus ofrece a Paris la mujer más bella en premio si él consigue hacer que Eva coma la manzana del Paraíso: es decir, los dos planos, el del argumento y del asunto no se distinguen, sino que mezclan en un mismo nivel sus episodios, haciendo inviable una verdadera alegoría sacramental. Esta mezcla indiscriminada de elementos mitológicos y teológicos o de historia sagrada produce cierta confusión, como en el parlamento de Paris relativo a Aquiles-Juan Bautista, entre otros muchos casos:

La fama de Aquiles cuenta
que su buen hado dispone
que nunca la muerte sienta
si el que a su virtud se opone
herirle en los pies no intenta,
que para vuestra desgracia
en la casa de Isabel
dicen que le bañó a él
en la fuente de la gracia;
Tetis no le sumergía
en brazo de mar que tuvo
agua estigia en sombra fría,
sino en brazos de María
quedó invencible... (fol. 5r-v)

De nuevo las etimologías son un añadido marginal sin función: el nombre de Paris «igualador se interpreta», pero este sentido no ayuda a justificar el valor alegórico del personaje. Baste comparar con un solo ejemplo calderoniano: en *La segunda esposa*, Mariana de Austria se identifica con la Fe y la Gracia a través de la interpretación etimológica³⁵:

su madre siendo María,
que *exaltada* es ya feliz
le fue pues emperatriz
la vio en rosicler del día,
en la imperial monarquía
donde engendró soberana
a la Fe con nombre de Ana
que es Gracia, luego la esposa

³⁵ Cito *Segunda esposa* por la edición de García Ruiz [Calderón, 1992].

será exaltada y graciosa
siendo como es María Ana (vv. 169-78).

Nada de este juego encontramos en Rojas.

Un poco más conseguido está el contraste de Elena y Troilo, Alma y Cuerpo, en el que Troilo-Cuerpo hace papel de gracioso entablándose un rudimentario debate entre Alma y Cuerpo:

Troilo es mi propio nombre,
el cuerpo de aquesta honrada
y quien en cualquier jornada
la acompaña, no os asombre
que como en la vida inquieta
es el hombre peregrino
somos yo y esta pobreta
su aderezo de camino,
yo cojín y ella maleta.. (fol. 2r)

Algunos pasajes desarrollan mejor la técnica alegórica, siempre en motivos determinados, no en el conjunto: podrían citarse la descripción de la casa y nave de Paris, hechas de vicios y pecados, o la nave de Menelao, nave de la Iglesia, hecha de virtudes y alegorías divinas. Esta es la nave del Demonio:

Veréis las jarcias de engaños
al árbol del mundo asidas
con mil rodeos extraños,
las banderolas perdidas
sobre mástiles de daños,
de amor bauprés y timón
y de cólera el fogón,
farol de envidia lasciva
que encierra en su llama viva,
y gavia de presunción.
Ira que el gobierno toma... (fol. 2v).

Y frente a ella la de Menelao:

de palo santo labrada
y de palo de María,

setín, ciprés, cedro y palma³⁶,
no es aquella de gusanos
en que veniste engañada,
que su vaso es de verdad,
y de virtudes sus jarcias,
sus árboles de excelencias,
ser Madre de Dios su gracia,
flámulas de encarnar virgen
que son de encarnado y blancas,
ella toda blanca vela
y como le toca el aura
del paráclito divino
viene del aire preñada.
Rige en su popa el farol
del cristal que a Cristo guarda
que es una luz que se encierra
en sus virgíneas entrañas
quedando siempre inofensa... (fol. 4v).

El Amor divino-Sinón incita a Menelao a recuperar a su esposa y el ejército de los griegos, formado de apóstoles, santos y profetas ataca Troya para rescatar a Elena, que ahora ya no se presenta como esposa infiel, sino como esposa robada e inocente —o al menos arrepentida—. Entran el caballo de madera en Troya en una evocación de la entrada de Cristo en Jerusalén el domingo de Ramos. El intento de conferir al auto una razonable dimensión alegórica sigue dando problemas al poeta: siendo el caballo un receptáculo de madera que lleva las tropas de Menelao —figuras celestiales y cristológicas— busca un paralelo con otra imagen parecida y lo halla en el Arca del Testamento, que contenía entre otras cosas la figura eucarística del maná. Pero no es el caballo de Troya imagen del Arca, la cual a su vez admitiría una lectura eucarística, sino que el Arca del Testamento es la figura de este otro caballo que «el maná de Dios encierra» al que califica algo absurdamente de arca «más santa y pura» que la del Testamento:

que aquel arca era figura
de aquesta más santa y pura

³⁶ Setín era lugar de producción de madera sobre todo de palmas; se menciona junto al Líbano en distintos pasaje de la Biblia. Las maderas mencionadas tienen todo simbolismo cristológico. Según ciertas tradiciones la cruz de Cristo era de estas maderas: compárese *Primer refugio del hombre* [Calderón, 1987: 965]: «Tal vez pareció ciprés,/ palma tal vez parecía/ y tal cedro, de manera/ que hecho un vegetable enigma/ del cedro, ciprés y palma,/ eran, siendo uno y tres, cifra/ de duración, triunfo y muerte/ sus tres especies distintas».

que el maná de Dios encierra,
 máquina insigne de guerra
 que nuestra paz asegura (fol. 7v).

Tampoco hay mucha coherencia en el hecho de que los soldados que salen del caballo sean Paz, Clemencia, Trabajos con paciencia, Perdón de los Pecados, Mansedumbre y Caridad y procedan a la destrucción total de Troya: «matanza hacen, guerra dicen todos» (fol. 8r). No hace al caso, en fin, analizar sistemáticamente las dificultades que surgen para hacer de Anquises figura de Adán, de Eneas símbolo de la Ley de la Gracia, de Creúsa, esposa de Eneas, símbolo de la Ley Escrita, o de Ascanio figura de la Gentilidad... La escena final es también bastante arbitraria:

*Descúbrese Menelao encima de un caballo blanco, con tunicela blanca
 con gotas coloradas, y junto otros dos caballos blancos con gente,
 y a sus pies Paris y Étor, derribados, y Miceno (fol. 8v)*

Esta apoteosis de Menelao-Cristo se inspira en la descripción del *Apocalipsis*, 19, 11, donde se presenta a Cristo como vencedor de las fuerzas del mal³⁷. Las intervenciones finales de Menelao glosan la composición visual parafraseando el *Apocalipsis*, explicando un motivo que poco tiene que ver con el resto de la obra ni contiene materia eucarística, la cual solo aparece en los últimos versos de manera forzada; Menelao representa el jinete en un caballo blanco descrito por San Juan:

coronábanle diademas,
 eran sus ojos de fuego,
 y un nombre tenía escrito
 que solo conoció él mismo,
 era esta vestidura
 con que le vido cubierto
 llena de gotas de sangre
 y era al fin su nombre Verbo.
 En caballos también blancos
 los ejércitos del cielo
 le seguían y tenían
 vestidos de lino puestos

³⁷ Comp. *Apocalipsis*, 19, 11: «Vi luego el cielo abierto y apareció un caballo blanco. Su jinete, llamado el Fidedigno y el Veraz, juzga y combate con justicia. Sus ojos son como llamas de fuego y múltiples diademas adornan su cabeza. Lleva escrito un nombre que solo él sabe descifrar. Va envuelto en un manto empapado de sangre y su nombre es palabra de Dios. Los ejércitos del cielo, con sus jinetes vestidos de lino blanco purísimo galopan tras sus huellas sobre blancos caballos...».

[...]

Soy soldado y quedo en cuerpo:
porque naveguéis seguros
mi carne y mi sangre os dejo
y si en la virtud no hay calma
no os puede faltar sustento.
Llegado con las manos limpias
a tan alto sacramento
que en vuestras manos está
el haceros buen provecho.
Vamos a comer, amigos,
y con muestras de contento
dé fin la guerra de Troya
y vitoria de los griegos. (fol. 8v)

Se puede concluir que los autos de Rojas muestran un grado de elaboración bastante rudimentario, con mínima exploración del tema eucarístico y casi ninguna técnica alegórica para enlazar los dos planos de argumento y del asunto, que en ocasiones mezcla con poca coherencia. Propende a la acumulación heterogénea de elementos (sátira social y costumbrista, juegos cortesanos, gracioso, citas bíblicas, historias mitológicas, referencias coetáneas...) sin lograr su integración en un todo organizado: en términos de Gracián los autos de Rojas responderían más a las fórmulas de la agudeza suelta que a las estructuras de la agudeza trabada.

Sus autos son experimentos de relativo interés en la captación de los ámbitos más costumbristas o «realistas», como suele señalar la escasa crítica que se ha ocupado de ellos, y se acercan más a las formas de la comedia convencional: el auto era, en suma, como juzgó MacCurdy [1968: 99], un género que le resultaba ajeno a Rojas Zorrilla.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBORG, Juan Luis [1974]: *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos.
ARELLANO, Ignacio [2001]: *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger.
Autos sacramentales con cuatro comedias nuevas [1655]: Madrid, María de Quiñones.
Autos sacramentales y al nacimiento de Cristo [1675]: Madrid, Antonio Francisco de Zafra.

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro [1987]: *Primer refugio del hombre*, en Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas, Autos*, ed. Ángel Valbuena Prat, vol. III, Madrid, Aguilar.
- [1992]: *La segunda esposa. Triunfar muriendo*, ed. V. García Ruiz, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Edition Reichenberger.
- [1992]: *El divino Jasón*, ed. I. Arellano y Á. Cilveti, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger.
- [1996]: *El indulto general*, ed. I. Arellano y J. M. Escudero, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger.
- [2003]: *El gran mercado del mundo*, ed. A. Suárez, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Edition Reichenberger.
- [2004]: *El cubo de la Almudena*, ed. L. R. Galván, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Edition Reichenberger.
- [2005]: *Las órdenes militares*, ed. José María Ruano de la Haza, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Edition Reichenberger.
- CASTRO, Américo [1916]: «Obras mal atribuidas a Rojas Zorrilla», *Revista de Filología Española*, 3 (1916), pp. 66-68.
- COTARELO Y MORI, Emilio [1911]: *Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, Imp. de la Revista de Archivos.
- ENGELBERT, Manfred [1970]: «Etimologías calderonianas», en Hans Flasche (ed.), *Hacia Calderón*, I, Berlin, W. de Gruyter, pp. 113-22.
- FLASCHE, Hans [1992]: «Calderón y la cultura griega», en Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Barcelona, PPU, pp. 939-48.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, Ubaldo CEREZO RUBIO y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS [2007]: *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, Kassel, Reichenberger.
- HALL, James [1987]: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza.
- JULIO, María Teresa [1996]: *La recepción dramática. Aplicación al teatro de Rojas Zorrilla*, Kassel, Reichenberger.
- MACCURDY, Raymond R. [1968]: *Francisco de Rojas Zorrilla*, New York, Twayne.
- [1976]: «Prólogo» a Francisco de Rojas Zorrilla: *Morir pensando matar. La vida en el ataúd*, Madrid, Espasa Calpe (1ª ed.: 1961) .
- MACKENZIE, Ann L. [1994]: *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto*, Liverpool, Liverpool University Press.
- MADROÑAL, Abraham [2007]: «Nuevos documentos sobre Rojas Zorrilla y su teatro», *Revista de Literatura*, 69, pp. 271-95.
- MÉDEL DEL CASTILLO, Francisco [1929]: *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores...*, ed. John M. Hill, *Revue Hispanique*, 75, pp. 144-369.

- MILEGO, Julio [1909]: *El teatro en Toledo durante los siglos XVI y XVII*, Valencia, Establecimiento tipográfico de Manuel Pau.
- PEDRAZA, Felipe, Rafael GONZÁLEZ CAÑAL y José CANO (eds.) [2003]: *Toledo: entre Calderón y Rojas*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha.
- , Rafael GONZÁLEZ CAÑAL y Elena MARCELLO (eds.) [2000]: *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Almagro, 13, 14, y 15 de julio de 1999*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha.
- y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES [1980]: *Manual de literatura española*, IV, Tafalla, Cénlit.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal [1905]: *Documentos para la biografía de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Fortanet.
- REICHENBERGER, Kurt y Roswita [1981]: *Manual bibliográfico calderoniano*, III, Kassel, Thiele und Schwarz.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de (atribuido): *El robo de Elena y destrucción de Troya*, ms. de la Biblioteca Palatina de Parma CC*IV280328 (Au.III); ms. 17094 de la Biblioteca Nacional de España.
- : *Galán, discreto y valiente*, ms. RM-2151(8)/3 de la Real Academia Española.
- : *Los acreedores del hombre*, ms. 15168(2) de la Biblioteca Nacional de España.
- [1655]: *El gran patio de palacio*, en *Autos sacramentales con cuatro comedias nuevas*, Madrid, María de Quiñones.
- [1917]: *La viña de Nabot*, ed. de Américo Castro, Madrid, Sucesores de Hernando.
- [1958]: *El rico avariento*, ed. de Johannes Pietryga, Colonia, Universidad de Colonia (tesis).
- RULL, Enrique [1983]: «Hacia la delimitación de una teoría político-teológica en el teatro de Calderón», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, vol. II, pp. 759-67.
- [1985 y 1994]: «Función teológica política de la loa», *Notas y estudios filológicos* (Pamplona, UNED), 2 (1985), pp. 33-46, y en ed. Ignacio Arellano, Kurt Spang y M.^a Carmen Pinillos (eds.), *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, Kassel, Reichenberger, pp. 25-35.
- SHERGOLD, N. D., y VAREY, John [1961]: *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón*, Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte.
- [1964]: «A Problem in the Staging of *autos sacramentales* in Madrid, 1647-1648», *Hispanic Review*, 32, pp. 12-35.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana [2003]: «Prólogo» a Pedro Calderón de la Barca: *El gran mercado del mundo*, ed. Ana Suárez Miramón, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Edition Reichenberger.

SUÁREZ MIRAMÓN, Ana [2005]: «*El gran patio de palacio: ¿tercer auto de una posible trilogía del mundo?*», en Carlos Mata y Miguel Zugasti (eds.): *El Siglo de Oro en el nuevo milenio*, Pamplona, Eunsa, vol. II, pp. 1591-1603.

VALBUENA PRAT, Ángel [1964]: *Historia de la literatura española*, II, Barcelona, Gustavo Gili.