

La estructura dramática de *El tesoro escondido*, auto musical tardío de Calderón

A. Robert Lauer
The University of Oklahoma

A Susana Hernández Araico

Mucho se debe a la Universidad de Navarra y a su director, el prof. Ignacio Arellano, por la magnífica labor que lleva a cabo desde hace ya varios años, única, en efecto, en el mundo, de editar críticamente los autos sacramentales completos de Calderón. Mucho le debo yo a él personalmente, así como a la dra. Carmen Pinillos, por haberme facilitado copias de los impresos y manuscritos de *El tesoro escondido*, tardío auto sacramental, historial y musical de Calderón, y así llevar a cabo una de esas ediciones.

Hasta la fecha hay documentados 15 testimonios en forma manuscrita o impresa. De éstos, he visto y cotejado 13.¹ De todos, los manuscritos más importantes y más cercanos al arquetipo de la obra en cuestión son los que aquí

¹ Los mss. 14.848 y 16.277 en la Biblioteca Nacional de Madrid; el ms. F-14 de la Colección Salazar en la Academia de la Historia de Madrid; los mss. 1227,2 y 1264,4 de la Biblioteca Municipal de Madrid; el ms. 192,11 de la Biblioteca de la Real Academia Española; el ms. I/16,4 de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid; el ms. 548 (Hisp 29) de la Bayerische Staatsbibliothek de Munich; el ms. de *Autos de Calderón, Parte VII*, del Archivo de la Cofradía de N. Sra. de la Novena en Madrid; dos mss. de la Colección Medinacelli de Bartolomé March; el *Auto sacramental alegórico de Dn. Pedro Calderón intitulado El tesoro escondido* de la Facultad de Letras de Coimbra, Sala de Jorge Figueiredo de Fera, en Coimbra; y las ediciones impresas de Pedro de Pando y Mier, *Autos sacramentales, alegóricos, y historiales del insigne poeta español Pedro Calderón de la Barca* (Madrid: M. Ruiz de Murga, 1717) [en la

denomino A y B, a saber: A: el manuscrito Hisp 29 de la Bayerische Staatsbibliothek München, que ocupa los folios 60 a 109 y cuya letra es del siglo XVII (cuenta además con una firma de Calderón en 109r, aunque la transcripción del texto no es del poeta), y B: el manuscrito 192,11 de la Real Academia Española de Madrid, que ocupa los folios 313r a 345v. y cuya letra es también del siglo XVII. Este segundo testimonio forma parte de la colección *Autos sacramentales alegóricos, y historiales de don Pedro Calderón de la Barca*, que contiene 13 autos y que ha sido documentada por los colegas Enrique Rull y José Carlos de Torres (p. 93).² El manuscrito alemán es una clara y cuidada transcripción que, según Margarita Barrio³ fue una copia mandada de Madrid a la Corte de Viena, costumbre que se hacía regularmente todos los años. A pesar de las múltiples tachaduras en la versión B, que en efecto corrige lo que documenta la clara edición A, la diferencia entre ambas versiones es sorprendente. Una muestra de cotejo de variantes indica que sólo 37% de los versos de ambas versiones coinciden entre sí. Aunque éste no es el momento de llegar a una conclusión definitiva respecto a esta obra, el cotejo de los 13 testimonios que he realizado hasta la fecha indica que la versión más fidedigna o cercana a la intención del poeta sería la primera, la catalogada en la Biblioteca del Estado de Munich.

Generalmente, los autos sacramentales se han editado como si fueran obras continuas. Ésta, por ejemplo, ha sido la práctica de la Universidad de Navarra y la Casa Reichenberger. Es de notar, sin embargo, otras prácticas editoriales alternativas, como, por ejemplo, las de Alfonso Méndez Plancarte, quien edita los autos de sor Juana Inés de la Cruz en cuadros y escenas, numerando cada 10 versos.⁴

Biblioteca Nacional de Madrid y en Wellesley College, Mass.]; y la de don Juan Fernández de Apontes, *Autos sacramentales, alegóricos, y historiales del Phenix de los poetas, el Español, Don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid: Vda. de don Manuel Fernández, e Imprenta del Supremo Consejo de la Inquisición, 1759) de la New York Public Library.

² Enrique Rull y José Carlos de Torres, "Manuscritos calderonianos de Autos Sacramentales", en *Segismundo*, 8 (1972), pp. 91-134; también en Rull, Enrique Rull y José Carlos de Torres, "Manuscritos calderonianos de Autos Sacramentales", en *Boletín de Filología Española*, 10 (1970), pp. 29-72.

³ Barrio, Margarita, "Algunos manuscritos calderonianos de la Staatsbibliothek de Munich", en *Hacia Calderón, Segundo Coloquio Anglogermánico Hamburgo 1970*, ed. Hans Flasche, Walter de Gruyter, Berlín y Nueva York, 1973, pp. 7-12.

⁴ Méndez Plancarte indica que el uso de cuadros y escenas servía para "poner de relieve su armoniosa articulación", "Estudio liminar", en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, III, *Autos y loas*, ed., prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p. xi.

En lo personal, la división de cualquier obra dramática en cuadros me parece interesante sólo en el aspecto técnico y pictográfico, pues facilita, obviamente, la puesta en escena y la visualización mental de una obra tardía barroca. Sin embargo, un cambio dramático puede ocurrir sin necesidad de cambiar el escenario. A la vez, aunque hay momentos especiales en los autos sacramentales, como son la aparición de carros o descubrimientos, la acción en sí continúa; en efecto, aun con más fervor, en lugar de indicar un fin o comienzo escénico o un cambio de lugar. Por otro lado, la decisión editorial moderna de no indicar cambios aparentes a lo largo de un auto sacramental me parece extraña, sobre todo cuando obras tardías barrocas claramente los indican.

Un análisis minucioso de la estructura dramática de *El tesoro escondido* da los siguientes resultados. Se pueden identificar cuatro cambios escénicos, secuencias dramáticas o mutaciones que van acompañadas de entradas generales de los personajes en este auto. La longitud de cada cambio pareciera también indicar cierto afán ideológico que se explicará en breve. La primera mutación consiste de 676 versos y es equiparable a la cuarta, de 636 versos. Las secuencias del medio consisten de 384 versos la segunda y 512 la tercera. Sorprende acaso la exactitud matemática del número de salidas de los personajes: 4 y 4 en el primero y segundo pasos; 8 y 8 en el tercero y cuarto. Igualmente asombroso es el cambio métrico de esta obra. Hay en efecto 51 cambios métricos en una obra que, si se cuentan todos los versos cantados, como sugiere sabiamente el Grupo de Investigación Siglo de Oro, contiene 2208 versos. Para nuestros propósitos, un cambio de verso significa un cambio de secuencia, ya sea en rima o en metro, entre versos anteriores y posteriores a él. Esta breve definición es importante sobre todo cuando tratamos obras musicales. Tomando esta definición en cuenta, tenemos 14 cambios métricos en la primera mutación, 14 en la segunda, 20 en la tercera y sólo tres en la cuarta. Asimismo, tenemos en la primera mutación dos carros que aparecen casi simultáneamente, ninguno en la segunda, uno en la tercera, y el mismo en la cuarta, con la súbita aparición de un descubrimiento. Es también fascinante que casi todas las mismas edades teológicas aparezcan en la primera y cuarta mutación, a saber: el Gentilismo, la Idolatría y la Sinagoga; mientras que en los cuadros intermedios se valoren positivamente tanto la ley natural, que no tiene necesidad de Inspiración, como la de Arabia, que en efecto es la primera en reconocer el misterio tras el tesoro escondido, Cristo.⁵

⁵ Miguel Ángel de Bunes Ibarra, "El Islam en los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca," *Revista de Literatura*, 53,105 (1991), pp. 63-83, discute la forma negativa como se representan a las figuras

Lo más sorprendente para mí es que a pesar de los 51 cambios métricos se mantengan sólo cuatro asonancias a lo largo del auto: /u, a/ en la primera secuencia, /a, a/ en la segunda, /e, o/ en la tercera, y /e, a/ en la cuarta, con un breve epílogo de ocho versos finales que terminan en /a, a/ y que se conectan a un nivel ideológico con la segunda secuencia. Ésta es, en conjunto, la estructura dramática de *El tesoro escondido*.

Esquema A:

Estructura dramática de *El tesoro escondido*:

PASOS:	SALIDAS:	METROS:	ASONANCIAS:
I. 676 vv.	4 ←	→ 14	u, a
II. 384 vv.	4 ←	→ 14	a, ↔ a
III. 512 vv.	8	20	e, o
IV. 636 vv.	8	3	$\frac{e, a}{a, \leftrightarrow a}$

Si precisamos más, notamos que la secuencia más barroca, por así decir, es la primera, que contiene dos carros (librerías pintadas con bufetes en el medio) y que equipara dos leyes teológicas: la Idolatría, vestida de india, casada con el Gentilismo; y la Sinagoga, casada con el Hebraísmo. A pesar de los 14 cambios métricos en este bloque, ha de notarse que el uso de la silva identifica específicamente a las leyes teológicas superadas. La primera salida muestra al Gentilismo, quien usa silvas asonantadas por primera y última vez en el auto. Cuando aparecen la Inspiración y la Música en la segunda salida del paso cantando en heptasílabos y usando la misma rima que el Gentilismo, éste cambiará a romance

equiparadas con África y el Islam en los autos calderonianos. Sin embargo, es de notar que a veces se presenta esta figura como "postura intermedia", p. 77. Todo lo contrario de las figuras del Judaísmo o la Sinagoga, como demuestra Manuel Delgado, "La Sinagoga y el Judaísmo en los autos sacramentales de Calderón", en *Segismundo*, 39-40 (1984), pp. 135-44. Como este último crítico indica, "el judaísmo es el mayor enemigo de los postulados doctrinales de los autos de Calderón y, en consecuencia, el mal que ha de ser destruido o rebatido", p. 144. Estos matices entre las diferentes edades teológicas en los autos sacramentales queda por el momento sin estudiar en forma sistemática.

y no volverá a usar silvas. Sin embargo, la silva asonantada en /u, a/ es el metro preferido de la seductora Idolatría, quien aparece en la tercera salida y dialoga de esta forma con el dudoso Gentilismo. Por su parte, la Sinagoga y el Hebraísmo, en la cuarta salida, argüirán exclusivamente en redondillas a la vez que la Inspiración cantará en quintillas, versos más apropiados para momentos líricos y emotivos.

Si el primer paso es argumentativo y pone en duda los conocimientos de Idolatría y Sinagoga, identificados en su mayor parte por el uso de silvas y redondillas respectivamente, el segundo es el más lírico del auto. Las cuatro salidas: la primera de villanos, villanas y la Naturaleza humana; la segunda de la Sinagoga y el Hebraísmo, la tercera del Gentilismo, y la cuarta del Gentilismo solo con Inspiración, continúan el proceso de duda en el saber humano o natural para llegar a un conocimiento de Cristo como el tesoro escondido en naturaleza humana y divina a la vez. Los cambios métricos van de redondillas a decasílabos y hexasílabos (asociadas aquí con la naturaleza humana), a romance (asociado aquí con el Hebraísmo y el Gentilismo al hablar del futuro Mesías), y continúa exclusivamente en romance asonantado en /a, a/, interrumpido de vez en cuando por la Inspiración, que seguirá usando quintillas para inspirar lírica y emotivamente al Gentilismo en su búsqueda del Tesoro Escondido. Como se indicó previamente, éste es el paso más lírico y bello del auto, regido exclusivamente por la asonancia más abierta posible en los versos métricos que permiten esta rima. Es también el paso más corto del auto y el único que no requiere de carros o descubrimientos.

El tercer paso es el más variado y conflictivo del auto. La asonancia en /e, o/ en todas las formas que permiten la asonancia, expresan ese conflicto ideológico entre las varias leyes teológicas. La Idolatría tratará en vano, por medio de silvas, de cautivar de nuevo al Gentilismo, quien usará exclusivamente de romance en su diálogo con los Reyes de Arabia, Tarsis y Sabá. Con ellos, el gentilismo comparte el interés de encontrar el Tesoro Escondido en Tierra Santa. Las irrupciones cantadas de la Inspiración, quien usa romancillos y heptasílabos, así como un carro que contiene la estrella de Belén y un acompañamiento de Música, finalmente rinden a Idolatría, quien cambia a romance y pierde para siempre su control que ejercía previamente sobre el Gentilismo.

El cuarto paso es casi tan extenso como el primero, pero el único que mantiene un mínimo de cambios métricos. En la primera salida, Hebraísmo y Sinagoga usan silvas por los primeros 62 versos, pero al salir la naturaleza Humana, los villanos, el Placer y el Pesar, los Reyes de Arabia, Tarsis y Sabá, Gentilismo e Idolatría, el

metro cambia a romance /e, a/ por los siguientes 566 versos. Sólo al final del paso, al aparecer de nuevo el carro de la Estrella con el hacha de la Inspiración encendida, Música y un Nacimiento, cambia el romance de rima a /a, a/, forma feliz de terminar el auto y que recuerda el segundo paso, recitado en esta misma forma.

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

Esquema B:
Preferencias métricas de ciertos personajes alegóricos

FIGURAS ALEGÓRICAS:	PREFERENCIA MÉTRICA:	USOS ILOCUTORIOS:
Gentilismo e Idolatría	Silvas,	Persuasión vigorosa pagana
Hebraísmo y Sinagoga	Redondillas,	Argumentos teológicos falsos
La Inspiración	Quintillas, Heptasílabos, Romancillos	Persuasión blanda cristiana
La Naturaleza Humana	Decasílabos	Cantos y encomios
Gentilismo, los Reyes Magos	Romance	Razonamientos teológicos acertados

Colofón: Se espera haber demostrado en este breve ensayo que el aspecto fónico de los autos musicales tardíos de Calderón es de suma importancia para precisar su estructura dramática así como para identificar más precisamente a ciertos personajes alegóricos. Con la excepción de trabajos todavía *in transitu* de las colegas Eva Reichenberger⁶ de Berlín y Beata Baczińska⁷ de Wrocław, Polo-

⁶Eva Reichenberger, "En busca de una teoría del conocimiento en verso", en *Congreso Internacional Calderón 2000*, Universidad de Navarra, Pamplona, 21 septiembre 2000. Aparecerá próximamente en las actas del congreso.

⁷Beata Baczińska, "La función de la métrica en el teatro calderoniano: *El príncipe constante* y *Księżniczka Niezłomny* de Juliusz Słowacki", en *Congreso Internacional Calderón 2000*, Universidad de Navarra, Pamplona, 21 de septiembre, 2000. Aparecerá próximamente en las actas del congreso. Sin embargo, pueden leerse los siguientes trabajos de esta colega: Beata Baczińska, "Wiersz *Księżniczki Niezłomnego* wobec wersyfikacji *El príncipe constante* Calderona", en *Pamiętnik Literacki*, XL (1999), 4, pp. 83-116; Beata Baczińska, "Espacio teatral áureo y prácticas escénicas del siglo XX. Observaciones al margen de los montajes polacos de *El príncipe constante* de Calderón", en *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*: II, Teatro, I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta, M. Vitse (eds.), GRISO-LEMSO, Pamplona-Toulouse, 1996, pp. 47-55; Beata Baczińska, "Polimetria hiszpańskiego dramatu *Złoty wiek* w polskim przekładzie. Juliusz Słowacki tłumaczy Pedro Calderona de la Barca", en *Między oryginałem a przekładem II. Przekład, jego tworzenie się i wpływ*, M. Filipowicz-Rudek & J. Konieczna-Twardzikowa (eds.), Universitas, Kraków, 1996, pp. 181-196; Beata Baczińska, "Verbal and

nia, éste es el aspecto de la crítica calderoniana que, en mi opinión, requiere más atención en este momento.⁸

Visual Codes in the Spanish Theatre of *Siglo de Oro*. Calderón's Stagecraft Interpreted", en *Proceedings of Kraków-Bochum Symposium in Theatre Studies*, M. Gibińska, Fast, Kraków, (eds). 1996, pp. 51-65; Beata Baczyńska, "La recepción de *La vida es sueño* en Polonia", *Castilla*, 16 (1991), pp. 19-38.

⁸ Las siguientes ediciones de autos sacramentales calderonianos deben destacarse por sus estudios analíticos de versificación: Gregory Peter Andrachuk, *La protesta de la fe*, Universidad de Navarra y Edition Reichenberger, Pamplona y Kassel, 2001; Ignacio Arellano, Ángel Cilveti, Blanca Oteiza, M. Carmen Pinillos, *La viña del Señor*, Universidad de Navarra y Edition Reichenberger, Pamplona y Kassel, 1996; J. Enrique Duarte, *El divino Orfeo*, Universidad de Navarra y Edition Reichenberger, Pamplona y Kassel, 1999; Fernando Plata Parga, *La primer flor del Carmelo*, Universidad de Navarra y Edition Reichenberger, Pamplona y Kassel, 1998; Klaus Uppendahl, *Mística y real Babilonia*, Walter de Gruyter, Berlín y Nueva York, 1979. De los escasos estudios críticos sobre la versificación en el teatro del Siglo de Oro, sólo ocho, hasta la fecha, se han dedicado exclusivamente a Calderón. A la vez, sólo dos críticos han hecho estudios globales sobre la métrica calderoniana: Hilborn y Reed. Véanse Harry W. Hilborn, "Calderón's *Quintillas*", en *Hispanic Review*, 16 (1948), pp. 301-10; Harry W. Hilborn, "Calderón's *Silvas*", en *Calderón de la Barca*, ed. de Hans Flasche, Wege der Forschung 158, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1971, pp. 152-80; Harry W. Hilborn, "Calderón's *agudos* in Italianate Verse", en *Hispanic Review*, 10 (1942), pp. 157-59; Frank Otis Reed, "The Calderonian Octosyllabic", en *University of Wisconsin Studies in Language and Literature*, no. 20, University of Wisconsin Press, Madison, 1924, pp. 73-98. Es de interés el estudio global sobre los autos sacramentales de Bances Candamo de José Pérez Feliu, "La métrica en los autos sacramentales de Bances Candamo", en *Revista de Filología Española*, 57 (1974-1975), pp. 127-58. Muy limitado es el estudio sobre la esticomitía calderoniana de David Wise, "Stycho-mythia: A Rhetorical Device in Four Plays by Calderón", en *Segismundo*, 23-24 (1976), pp. 133-42.