



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN LINGUE E CULTURE DEL
MEDITERRANEO

CICLO XXV°

Coordinatrice

Prof.ssa Ayse Saracgil

*"El dios Pan es el que ha muerto".
Il Demonio: funzioni e maschere ne El Verdadero Dios Pan
e in altri autos di Calderón.*

Settore Scientifico Disciplinare L-LIN/05

Dottoranda

Dott.ssa Debora Sensi

Tutrice

Prof.ssa Salomé Vuelta García

Anni 2010/2013

Ai miei nonni e a mio zio Gigi in memoriam

INDICE

PREMESSA.....	p. 4
CAPITOLO PRIMO	
“Sermones puestos en verso”. La <i>quidditas</i> dell’ <i>auto sacramental</i>	p. 5
1.1. L’auto sacramental: storia di un genere teatrale	p. 5
CAPITOLO SECONDO	
Il diavolo sul <i>tablado</i> : un prisma a più facce	p. 98
2.1. Elementi per una ricerca futura	p. 98
2.2. Un lucifero... anzi tanti: l’identificazione plurima	p. 101
2.3. Il demonio accompagnato: non solo reprobri... anche ambigui	p. 117
2.4. Il demonio accompagnato: la moltiplicazione dell’identico	p. 136
2.5. Il demonio in coppia e gli aiutanti luciferini	p. 141
2.6. Il demonio identificato e accompagnato	p. 145
2.7. Il demonio: un <i>galán sui generis</i>	p. 154
2.8. Una maschera tra frustrazione e conversione	p. 160
2.9. Il demonio: un subdolo oppressore	p. 164
2.10. Tra incantesimi e malefici	p. 166
2.11. Il demonio: un pavido oppressore	p. 168
2.12. Il demonio: un antagonista impenitente	p. 169
CAPITOLO TERZO	
Festa di popolo, festa di corte: <i>El verdadero Dios Pan</i>	p. 170
3.1. Il demonio ne <i>El verdadero Dios Pan</i>	p. 170
BIBLIOGRAFIA	p. 217
BIBLIOGRAFIA PRIMARIA.....	p. 217
BIBLIOGRAFIA CRITICA.....	p. 220
BIBLIOGRAFIA ON LINE.....	p. 239

PREMESSA

Il Demonio, figura popolarissima nell'arte e nella letteratura di ogni epoca e luogo, è, malgrado la scarsità bibliografica sul tema, un personaggio anche assai ricorrente nel teatro spagnolo del *Siglo de Oro*, soprattutto nel dramma sacro di cui il genere *sacramental* è l'esempio principe. Il presente studio si pone l'obiettivo di ovviare in parte alle lacune della critica sull'argomento, avviando e stimolando un autentico interesse per questo personaggio teatrale.

Il lavoro proposto analizza la figura del Demonio negli *autos sacramentales* ad argomento mitologico di Pedro Calderón de la Barca. Il primo capitolo, fungendo da introduzione, esamina il genere *sacramental* nella sua interezza. Partendo da una prospettiva storica generale e dai principali motivi che lo contraddistinguono, il campo va progressivamente restringendosi per studiarne le caratteristiche degli albori, per analizzarne la fase di massimo fulgore, con Calderón de la Barca, e, infine, per delinearne le peculiarità del periodo post-calderoniano, corrispondente al suo tramonto.

Il secondo capitolo espone una personale suddivisione degli *autos* ad argomento mitologico di Calderón ispirata alla modalità di rappresentazione di Satana e alla sua diversa funzione scenica, suffragata con esempi. Tale ripartizione, pur mantenendone la validità, implementa *El Demonio en el teatro de Calderón* (1977) di Ángel Cilveti, aggiungendo altre cinque sottocategorie a quelle indicate in questo testo. Cilveti osserva, infatti, che, nell'*auto sacramental*, il Diavolo è rappresentato come personaggio indipendente, accompagnato e identificato nonché come figura *de honor* e *de intriga*. Ampliando le considerazioni di Cilveti, nel presente lavoro, il Demonio ha un'identificazione plurima; è accompagnato da personaggi moralmente ambigui; ha un accompagnamento pleonastico; quando forma una coppia satanica è talvolta attorniato da aiutanti e, infine, nella sua rappresentazione, fonde assimilazione e accompagnamento.

A seconda dell'*argomento*, il Diavolo rappresenta, inoltre, sei diverse maschere: il *galán* atipico; l'antagonista frustrato e convertito; l'oppressore subdolo; l'incantatore malefico; l'aggressore pavido e l'antagonista impenitente.

Il terzo capitolo, infine, studia interamente *El Verdadero Dios Pan* (1670), *auto* tardivo del drammaturgo, esaminando in dettaglio le peculiarità teatrali del Demonio. Muovendo dalle analisi del precedente capitolo, l'ultimo si pone in rapporto dialettico con la magistrale edizione critica di Fausta Antonucci, pubblicata nel 2005. In esso, si approfondiscono ulteriormente la funzione scenica e la maschera rappresentata dal Demonio nell'*auto* in questione e si introducono due nuove ipotesi sulla *performance* teatrale del personaggio. Quest'ultimo, infatti, funge anche da "motore della complicazione scenica" e da "punto di raccordo" tra gruppi di personaggi tra loro indipendenti.

CAPITOLO PRIMO

"SERMONES PUESTOS EN VERSO..." LA QUIDDITAS

DELL'AUTO SACRAMENTAL

1.1. L'AUTO SACRAMENTAL: STORIA DI UN GENERE TEATRALE

Con la bolla *Transiturus*, nel 1264, Urbano IV istituisce il *Corpus Domini*. Papi a lui posteriori, come Clemente V e Giovanni XXII, rafforzano questa ricorrenza liturgica che ha un rinnovato vigore nel Concilio di Trento¹. Il "*Corpus Christi*" o, più semplicemente, il "*Corpus*", come lo si chiama in Spagna, viene inizialmente celebrato il giovedì dopo la Santissima Trinità per essere commemorato nella nona domenica dopo Pasqua dal 1977 in poi. Questa solennità rievoca l'Ultima Cena, esaltando il pane e il vino che, per i cattolici, nella consacrazione, diventano rispettivamente corpo e sangue di Cristo.

Nella Spagna del *Siglo de Oro*, il *Corpus* si lega al folclore trasformandosi nell'*auto sacramental*, spettacolo di massa dove catechesi e intrattenimento si fondono coinvolgendo tutto il popolo.

In *Autos Sacramentales*, Ignacio Arellano argomenta che la natura delle *pièces* sacramentali ne rivela con chiarezza il senso e l'intenzionalità. L'atto unico, tipico sin dagli inizi, celebra e istruisce alla fede. L'allegoria e la sontuosità scenica permettono, inoltre, il progressivo vincolo con il *Corpus Domini*, esaltando l'Eucarestia². Come festa del popolo, la comunicazione con un pubblico eterogeneo è essenziale. Per assicurarla e per ossequiare la loro natura didattico-religiosa, gli *autos* sviluppano all'ennesima potenza l'affabulamento sensoriale³. La musica, *in primis*, è, quindi, decisiva per la capacità di emozionare e caratterizza queste opere ancor prima di Pedro Calderón de la Barca. Ciononostante, è nel teatro *sacramental* di quest'ultimo che il suono raggiunge l'apice della maturazione espressiva. In ciò, le *pièces* calderoniane e quelle anteriori

¹ I. Arellano, *Autos sacramentales*, in J. Alcalá-Zamora y J. María Díez Borque (a cura di), *Obras maestras*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 639-640, p. 639.

² E. Rull, *Los límites de la comedia y el auto calderonianos*, in I. Arellano, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños, vol. I*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 817-825, p. 819; F. B. Pedraza Jiménez, *Calderón. Vida y teatro*, Madrid, Alianza, 2000, p. 259; A. Parker, *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 71.

³ E. Rull, *El mundo de lo maravilloso en los autos mitológicos de Calderón*, in Arellano, Reyre, *El mundo maravilloso de los autos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 185-200, p. 185.

risentono dell'influenza di Sant'Agostino⁴ il quale, come è noto, distingue tra musica sacra e profana. Negli *autos*, oltre ad accrescere lo spettacolo, la prima presuppone il triplice obiettivo dell'orazione, della lode e del culto. Proprio per il rilievo della musica in queste *pièces*, alcuni critici le nominano "*óperas sagradas*".

La scenografia è il secondo elemento spettacolare fondamentale di queste *pièces*. Per risalirvi, ricostruendo perlomeno idealmente la *performance* barocca, Arellano tributa importanza alle *memorias de apariencias*, indispensabili per le indicazioni dell'*ingenio* all'ingegnere scenografo. Il loro esame lascia, infatti, emergere l'idea di una rappresentazione dove pittura e architettura, tipiche anche del teatro *palaciego*, si fondono e si confondono all'arte drammatica per dilettare e istruire le masse⁵.

Al culmine evolutivo del genere, nel XVII secolo, la *performance* all'aperto, nella strada o piazza pubblica, e l'utilizzo di piattaforme semoventi, i *carros*, sono le peculiarità più distintive degli *autos*. Nei loro primi stadi, però, essi vengono rappresentati nel tempio, all'interno oppure nell'atrio⁶.

Nella loro forma compiuta, queste *pièces* si inseriscono, pertanto, nello spazio pubblico, integrandosi nella festa sacramentale, fatta di processioni, danze e altre manifestazioni artistiche. La loro funzione drammatico-liturgica ha una complessa ritualità che, tuttavia, ben si coniuga con i loro obiettivi socio-politici. Così, l'*auto* permette la fusione di intrattenimento, devozione popolare ed esaltazione delle autorità politiche. Proprio per questo motivo, la celebrazione del municipio ospitante l'evento e la *captatio benevolentiae* dei regnanti di Spagna sono prassi consolidata del genere *sacramental*.

Vari commentatori hanno, più volte, associato l'*auto* alla doppia funzionalità catechetica e politica. Per la rilevanza dell'aspetto civile, i municipi delle città spagnole sono i responsabili e i produttori della festa del *Corpus*. Gli onorari per l'allestimento di palchi, *carros* e gradinate sono, però, gravosi e, spesso, le autorità comunali sono restie a saldare il debito con prestatori d'opera e di beni. Gli abitanti delle case prospicienti alle piazze dove avviene la recita degli *autos* hanno l'obbligo, imposto dalla coeva giurisprudenza, di ospitare coloro che, in abbonamento o per le singole funzioni, hanno acquistato il diritto di servirsi della finestra. Perfino gli inquilini di tali abitazioni usufruiscono del loro davanzale soltanto dietro l'esborso della parcella dovuta. Il re assiste allo spettacolo dal balcone centrale, mentre i dignitari di corte occupano le altre terrazze. A

⁴ P. Belda Plans, *La presencia agustiniana en tres autos sacramentales de Calderón*, in I. Arellano, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños, vol. II*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 691-700, p. 691.

⁵ R. Zafra, *Calderón y la pintura: vivificación e inspiración pictórica en el auto sacramental Primer y Segundo Isaac*, in Arellano, *Calderón 2000. vol. II*, cit., pp. 1037-1058, p. 1040.

⁶ Arellano, *Autos sacramentales*, in Alcalá-Zamora y Díez Borque (a cura di), *Obras maestras*, p. 640.

parte questi spettatori privilegiati, tutti gli altri cittadini si accalcano, si spostano e seguono il percorso dei carri⁷.

In questo spettacolo per la glorificazione del Sacramento Eucaristico, è imprescindibile la presenza dell'Ostia Consacrata, custodita in appositi ostensori. L'uscita di chiesa di Gesù Sacramentato è, tuttavia, concessa soltanto dietro uno speciale permesso, accordato con un diverso grado di facilità a seconda delle circostanze⁸.

Per la processione del *Corpus*, un telo avvolge l'ostensorio dell'Eucarestia in segno di riverenza. In essa, sfilano varie figure fisse, tra cui la *Tarasca*, un mostro serpentiforme dal simbolismo demoniaco, e gli emblematici *gigantones*. Numerose sono le danze, spesso allegoriche e vituperate dai detrattori del genere, che si svolgono dinanzi all'Ostia Consacrata. Le vesti di ballerini e attori, di tessuto pregiato, vengono cucite *ex novo* ogni anno, innanzitutto, per riverenza all'Ostia. Inoltre, il *Corpus Domini* si tiene di giugno e il sole iberico di questa stagione rivelerebbe la trasandatezza degli abiti qualora non fossero nuovi e della migliore qualità. La loro noncuranza darebbe, infatti, adito al pettegolezzo, distraendo il pubblico dall'obiettivo prioritario: la lode all'Eucarestia⁹.

Lo spettacolo del *Corpus Christi* prevede vari momenti: prima dell'*auto*, che occupa la parte centrale, si tiene una *loa*, in altri casi chiamata *entremés*; dopo, vi è un secondo testo, denominato *mojiganga*¹⁰.

Nell'*auto sacramental*, vi è una variegata ricchezza di personaggi, spesso ossimorica. Javier Huerta Calvo, in *La figura del loco en los autos sacramentales*, sottolinea che il pazzo è una costante presenza nel teatro europeo e spagnolo del Cinque e Seicento che, di frequente associato al demoniaco, ha nell'ambivalenza la sua cifra distintiva¹¹.

Nel genere *sacramental*, il *loco* allegorizza, spesso, il vizio e il peccato capitale e la pazzia corrisponde, prevalentemente, al Mundo¹², caratterizzato per sua stessa natura dalla bivalenza morale e associato alla danza, al gioco, alla lascivia e al bere, tutte peculiarità del *gracioso* nel teatro aureo spagnolo. Il *loco*, pertanto, si trova, di frequente, a capo di una casa "alla rovescia",

⁷ A. González, *Los espacios del barroco en Calderón*, in A. González, *Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*, México, El Colegio de México, 2002, pp. 59-77, p. 73; R. Zafra, *El carro de auto sacramental: un espacio para la maravilla*, in I. Arellano, *Loca ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y el Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2003, pp. 427-438, p. 429.

⁸ M. G. Profeti, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, Firenze, Usher, 1994, p. 163.

⁹ *Ibi*, p. 164.

¹⁰ *Ibi*, p. 166.

¹¹ J. Huerta Calvo, *La figura del loco en los autos sacramentales*, in J. Berbel, H. Castellón, A. Orejudo, R. Serrano, *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, Almería, Escobar, 1996, pp. 147-172, p. 149.

¹² *Ibi*, p. 159.

antica metafora del mondo¹³.

Per il suo aspetto bifronte, la *Locura* si presenta, però, anche nella sua forma encomiabile, assumendo un carattere giocondo che ben si coniuga all'allegria dei festeggiamenti per il *Corpus Christi*¹⁴. E' appropriato ricordare, a questo riguardo, la versione rurale del *loco*, caratterizzata dalla natura ludica della sua innocenza e della sua semplicità¹⁵.

Valentina Nider sottolinea l'intrinseca relazione tra l'elemento comico e le *Sacre Scritture*, da lì il suo invito a spogliare la questione da eventuali preclusioni pregiudiziali¹⁶.

Analogamente a Huerta Calvo, Valentina Nider sostiene che, negli *autos sacramentales*, il motivo comico si leghi, in gran parte, alla tradizione del *bobo*, associato, a sua volta, al carnevalesco e al corpo. La comicità si esprime con la retorica del concettismo barocco, con giochi di parole fondati su dilogie e dissociazioni, *calembour*, metafore e perifrasi, oltre ad altre figure parodiche. Il buffonesco, di solito, ricorre a un trattamento *sui generis* per il tema amoroso, rappresentato di frequente in modo caricaturesco, salace e idolatrico¹⁷.

Anche l'onomastica non è immune dall'esilarante. Dominique Reyre, per esempio, ha studiato l'importanza del nome proprio e della sua etimologia nell'esegesi biblica¹⁸ e Valentina Nider si è soffermata sull'ironia che, talvolta, esso ha nel *genere sacramental*¹⁹.

La comicità latente della Bibbia presenta, tuttavia, un tono ambiguo: a volte, è messa a nudo; altre, è censurata²⁰.

Oltre all'umorismo degli *autos*, è emersa anche la relazione tra il motivo del meraviglioso e il teatro *sacramental*²¹. Silvia Carandini ritiene, infatti, che questo genere inscenifichi, spesso, il sensazionale, che ha funzioni diverse a seconda dei casi. Il meraviglioso è, innanzitutto, uno strumento pedagogico: la messa in scena del sorprendente ultraterreno istruisce, infatti, il pubblico proteiforme attingendo a modelli classici e a tradizioni medievali²².

In secondo luogo, vi si osserva una relazione con l'allegoria nella misura in cui storie,

¹³ Ibi, p. 161.

¹⁴ Ibi, p. 165.

¹⁵ Ibi, p. 172.

¹⁶ V. Nider, *La comicità negli Autos di Calderón e l'esegesi biblica*, in V. Nider, *Teatri del Mediterraneo. Riscritture e ricodificazioni tra '500 e '600*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2004, pp. 289-309, p. 309.

¹⁷ Ibi, p. 292.

¹⁸ D. Reyre, *Onomástica cervantina. Dictionnaire des noms des personnages du Don Quichotte de Cervantes*, Paris, ed. Hispaniques, 1980; D. Reyre, *Onomástica cervantina. De Cerv-ante (s) à Rocin-ante ou comment inverser son destin par la création onomastique*, Poitiers, La Licorne, 1997, pp. 241-248.

¹⁹ Nider, *La comicità negli Autos di Calderón e l'esegesi biblica*, in Nider, *Teatri del Mediterraneo.*, cit., p. 294.

²⁰ Ibi, p. 305.

²¹ M. L. Tobar, *Lo maravilloso en Calderón*, in A. Close, *Edad de Oro Cantabrigense: actas del VII congreso de la asociación internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Madrid, Vervuert, 2006, pp. 591-596, p. 591.

²² S. Carandini, *La rivolta di demoni e titani. Prospettive cosmologiche nel teatro barocco*, in S. Carandini, *Meraviglie e orrori dell'aldilà. Intrecci mitologici e favole cristiane nel teatro barocco*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 137- 156, p. 143.

provenienti dai contesti più eterogenei, si sovrappongono alla cristianità, costituendone il traslato di dogmi, principi e insegnamenti²³.

In ultima istanza, vi si rintraccia una funzione drammaturgica: il meraviglioso, infatti, non solo muove la peripezia ma complica e/o fa procedere l'azione per risolverla nell'epilogo²⁴.

Oltre alla Carandini, anche Arellano osserva che, negli *autos*, il frequente ricorso al miracoloso fonda lo sviluppo allegorico dell'opera. Il fantastico è insito nella mitologia pagana, ricca di elementi sensazionali. A questo riguardo, per esempio, si notino le isole di Circe, le grotte, i giardini delle Esperidi, gli incantesimi e i mostri che, popolando gli *autos*, danno il loro contributo al meraviglioso. Con queste entità mitologico-fiabesche, si creano i presupposti per lo spettacolo ma si costruisce anche il simbolismo del genere²⁵. A mo' d'esempio, Arellano illustra le funzioni della nube, della grotta, della magia e del labirinto disperso nel bosco. Nel teatro sacro, la prima ha una finalità scenica dato che, spesso, la si impiega da *tramoya*. La seconda rimanda ai primordi della storia umana e ai vari miti dell'Antichità, tra cui quello di Platone²⁶.

La terza, simbolo di irrazionalità e falsa sapienza, accresce gli effetti scenici, essendo "uno spettacolo dentro lo spettacolo".

L'ultimo elemento è il luogo dove, spesso, vivono e/o agiscono i maghi e, da un punto di vista allegorico, è uno stadio spirituale selvaggio e irrazionale²⁷.

Individuando nella fantasia la componente essenziale del *teatro sacramental*, Arellano vi stabilisce un *trait d'union* con l'allegoria. Entrambe sono, infatti, svincolate da restrizioni di tempo e di spazio²⁸. Il fantastico, caratteristico degli *autos*, si radica in tradizioni letterarie e culturali diverse. La mitologia classica, la letteratura cavalleresca, il miracolo cristiano e la magia diabolica sono, quindi, le principali fonti di questo genere²⁹.

Juan Casas Rigall nota che, in Spagna, il grammatico, cosmografo e umanista Elio Antonio de Nebrija è tra i massimi intellettuali a trattare di teratologia³⁰. In *Las razas monstruosas según Nebrija*, Casas Rigall afferma che, nella letteratura aurea, le descrizioni di popoli mostruosi rimandano, per certi versi, alle figure mitologiche classiche, trasformate rispetto al loro archetipo, come anche il genere *sacramental* attesta. A titolo d'esempio, Casas Rigall illustra che, tra il XV e il

²³ Ibi, p. 144.

²⁴ Ibi, p. 146.

²⁵ I. Arellano, *Algunos modelos de lo fantástico y maravilloso en Calderón*, in S. M. Nicasio, S. López-Ríos, E. Borrego Gutiérrez, *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2004, pp. 55-79, p. 56.

²⁶ Ibi, p. 68.

²⁷ Ibi, p. 71.

²⁸ Ibi, p. 74.

²⁹ Ibi, p. 77.

³⁰ J. Casas Rigall, *Las razas monstruosas según Nebrija*, in Nicasio, López-Ríos, Borrego Gutiérrez, *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, cit., pp. 121-143, p. 121.

XVI secolo, le sirene sono caratteri frequenti della cultura spagnola ma differiscono dalla loro iconografia classica di donne-uccello perché rappresentate come ibrido di esseri umani e di pesci. Nonostante tali discrepanze, Juan Casas Rigall osserva, tuttavia, alcune analogie tra Antichità e Modernità. In ambedue le epoche, le sirene sono considerate delle prostitute, disponibili a intrattenere i viaggiatori con i loro incantesimi³¹.

Nel teatro *sacramental*, queste figure hanno natura bifronte, essendo contraddistinte da una valenza positiva e da una negativa. A riprova di ciò, ne *El Divino Jasón*, Calderón le eleva a emblema della Chiesa; ne *Los encantos de la Culpa* e, in altri *autos*, però, le equipara a personaggi demoniaci che simboleggiano il richiamo fallace del peccato³².

Marta Haro Cortés istituisce un rapporto di interconnessione tra l'omiletica medievale e gli *autos sacramentales*. L'ispanista riconosce nell'esemplarità del meraviglioso il punto di contatto tra le due realtà che indottrinano le masse non solo sulla beatitudine eterna ma anche su come fare per ottenerla. Il fantastico ha, inoltre, lo scopo di incuriosire la gente, avvicinandola alle verità di fede mostrate³³.

Nei racconti omiletici e negli *autos*, il prodigioso si coniuga a una visione duale dell'esistenza. L'antitesi quasi manichea delle astrazioni teologiche è uno strumento sensazionalistico che contribuisce alla maggiore comprensione dei dogmi cattolici³⁴.

L'elemento fantastico si lega anche alla tradizione dei bestiari. Salvador Miguel Nicasio, per esempio, evidenzia, che gli animali simboleggiano concetti e/o qualità morali³⁵ e anche Juan Manuel Escudero associa alle bestie lo stesso meccanismo allegorico. L'idra, presente non solo nel teatro *sacramental* calderoniano, sovrappone strati mitologici, veterotestamentari e neotestamentari³⁶. Le sue origini risalgono alla mitologia greca dove si narra dell'Idra di Lerna descrivendola come un mostro. A lei, figlia di Equidna e di Tifone, si debbono terribili eruzioni telluriche. La parte superiore del suo corpo è costituita da molteplici serpenti e il suo alito è venefico per l'uomo, essendo in grado di devastare raccolto e bestiame. Il mito racconta che Eracle le ha reciso le teste con una scimitarra e che, per evitarne la ricrescita, ha, poi, chiesto aiuto al nipote Yolao affinché, servendosi di alcuni tizzoni, le bruci ogni ferita per impedirne la

³¹ Ibi, p. 131.

³² P. Calderón de la Barca, *El Divino Jasón*, ed. I. Arellano, Á. L. Cilveti, Kassel, Reichenberger, 1992. D'ora in poi, le citazioni ricavate da questo testo verranno indicate con l'annotazione dei versi tra parentesi, preceduta dalla sigla DJ. P. Calderón de la Barca, *Los encantos de la Culpa*, ed. J. M. Escudero, Kassel, Reichenberger, 2004. D'ora in poi, le citazioni ricavate da questo testo verranno indicate con l'annotazione dei versi tra parentesi, preceduta dalla sigla EC.

³³ M. Haro Cortés, *La ejemplaridad de lo maravilloso en la cuentística homilética castellana medieval*, in Nicasio, López-Ríos, Borrego Gutiérrez, *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, cit., pp. 197-215, p. 214.

³⁴ Ibi, p. 198.

³⁵ S. M. Nicasio, *Los bestiarios y la literatura medieval castellana*, in Nicasio, López-Ríos, Borrego Gutiérrez, *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, cit., pp. 311-335, p. 332.

³⁶ J. M. Escudero, *El bestiario fantástico en los autos sacramentales de Calderón (I: La hidra)*, in González, *Calderón 1600-2000.*, cit., pp. 109-128, p. 109.

riproduzione della carne. Da ciò, si evince che i riferimenti degli autori classici a questo mostro corrispondono, di solito, alle fatiche di Ercole. Esiodo ne parla nella *Teogonia*; Euripide nella tragedia *Heracles*; Ovidio nelle *Metamorfosi* e Virgilio nell'*Eneide*³⁷.

Questo motivo è anche ascrivibile all'Ebraismo; Escudero lo assimila, infatti, al mostro del Leviatano che, mutuato dal cananeo Lotan, personifica tutte le forze della disgrazia assumendo le sembianze di un drago policefalo che vive nelle profondità del mare³⁸.

Nell'*Apocalisse*, l'idra oltrepassa il Leviatano per trasformarsi in allegoria esclusiva del Demonio. Qui, sotto la duplice denominazione di "drago" e di "bestia", essa fornisce tutti gli elementi per le successive interpretazioni patristiche³⁹.

Escudero ritiene che, nel genere *sacramental*, la teatralizzazione dell'idra abbia una triplice influenza. In primo luogo, sovrapponendo la dottrina cristiana alla tradizione pagana, i teologi post-tridentini si avvalgono della cultura classica per identificare la bestia apocalittica con l'idra mitologica. Quest'ultima è, dunque, assimilata al Demonio e la pluralità delle sue teste simboleggia i sette peccati capitali⁴⁰.

In secondo luogo, Escudero sostiene che i mitografi e i lessicografi umanisti recuperino la classicità. Nel XVI e nel XVII secolo, infatti, gli eruditi "attualizzano" la mitologia pagana spesso in chiave moralizzante. In questo senso, si orientano la *Philosophia secreta* di Juan Pérez de Moya, la *Mitologia* di Natale Conti e il *Teatro de los dioses de la gentilidad* di Baltasar de Vitoria⁴¹.

Lo studioso individua, infine, come terza influenza la letteratura emblematica. Diffusasi nel Cinquecento e nel Seicento, quest'ultima è un genere misto che unisce all'espressione visivo-letteraria motivazioni didattiche⁴².

Oltre a queste influenze principali, Escudero nota che, forse, nel rapporto tra *auto sacramental* e idra, eserciti un ruolo rilevante la *Tarasca*, fondamentale in Covarrubias nella processione del *Corpus*. Questa figura serpentiforme, atterrendo il pubblico, rimanda, infatti, alla morfologia dell'idra⁴³.

Juan Manuel Escudero analizza anche il serpente, affine per taluni aspetti all'idra. Nella Bibbia, vi è un'abbondantissima presenza di questo rettile. Esso può trovarsi tra le pietre e tra le rocce ma anche nella calda sabbia del deserto. Gli ebrei lo associano, di solito, alle fonti o, comunque, ai corsi d'acqua supponendo che la bestia scelga i terreni umidi. Influenzata dalla maledizione divina della *Genesi*, l'opinione popolare ritiene che il serpente strisci sul ventre e mangi

³⁷ Ibi, p. 110.

³⁸ Ibi, p. 111.

³⁹ Ibi, p. 112.

⁴⁰ Ibi, p. 114.

⁴¹ Ibi, p. 115.

⁴² Ibi, p. 116.

⁴³ Ibi, p. 127.

polvere. Temuto per l'astuzia e per il veleno, nelle *Sacre Scritture*, esso è emblema di falsità e, nell'*Antico Testamento*, è anche equiparato al Leviatano oltre che al serpente del Paradiso e a quello di bronzo⁴⁴. Di questa coppia antitetica, il primo è l'animale che, per colpa della sua tentazione, causa la morte morale di Adamo ed Eva. Il secondo, invece, come prefigurazione del Crocifisso, reca la salvezza fisica degli Israeliti, allegoria di quella spirituale dell'umanità.

Analizzando il motivo del serpente negli *autos*, Escudero perviene a risultati affini a quelli da lui raggiunti nello studio sull'idra. Anche qui, le *Sacre Scritture*, la letteratura emblematica e i bestiari influenzano il *teatro sacramental*⁴⁵. Negli *autos*, il serpente si presenta, spesso, nella maniera in cui la *Bibbia* lo ritrae e la relazione che ha con il genere *sacramental* è rafforzata dagli *Emblemi*, a cui i drammaturghi, di frequente, attingono per le loro opere. Implicando messaggi morali, il repertorio degli *Emblemas* di Alciato fa vedere il serpente trasformato in un mostro informe e policefalo che rappresenta la falsa religione. Nel numero 95 dei suoi *Emblemas morales*, Covarrubias dipinge questo animale con il viso di donna, avvolto a un albero, a simboleggiare l'immagine del peccato originale⁴⁶. Per concludere, il serpente degli *autos* è condizionato dai *Bestiari*, diffusi ampiamente in tutta Europa nel Medio Evo. Tra di essi, uno dei più conosciuti è il *Fisiologus*, una compilazione di pseudo-scienza dove si utilizzano descrizioni fantastiche di animali, uccelli e pietre per illustrare il dogma e la morale cristiani⁴⁷.

Anche Arellano si occupa della relazione del mondo animale con gli *autos sacramentales* e individua nel *Fisiologus* una fonte importante di questo connubio. Arellano sottolinea, però, che, malgrado la loro cospicua presenza, i riferimenti animali del teatro *sacramental* sono, talvolta, neutrali, essendo espressi con un elevato formulismo topico⁴⁸. Il bestiario degli *autos*, tuttavia, assume, altre volte, uno specifico valore emblematico. I serpenti velenosi, per esempio, simboleggiano i conflitti e la violenza. Così, nella maggioranza dei casi, come traslato della gelosia, l'aspide rimanda a qualsiasi passione rabbiosa e cieca⁴⁹. Inoltre, la sordità che, di frequente, contraddistingue questa bestia si associa, di solito, all'invidia⁵⁰.

Arellano menziona anche la vipera che, mordendosi il cuore, diviene sinonimo dell'invidia. Le credenze sull'animale sostengono che uccida la madre al momento della nascita; da questo rettile

⁴⁴ J. M. Escudero, *El motivo de la serpiente en los autos sacramentales de Calderón. Notas para un bestiario fantástico*, in "Revista Canadiense de estudios hispánicos", 29.1, 2004, pp. 129-142, p. 129.

⁴⁵ I. Benabu, *La Biblia en los corrales de comedias: Tirso y Calderón*, in I. Arellano, R. Fine, *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2010, pp. 51-61, p. 55.

⁴⁶ S. de Covarrubias y Orozco, *Emblemas morales*, ed. C. Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978.

⁴⁷ Benabu, *La Biblia en los corrales de comedia*, in Arellano, Fine, *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*, cit., p. 130.

⁴⁸ I. Arellano, *El bestiario de los dramas de Calderón*, in P. Civil, *Siglos dorados. Homenaje a Augustín Redondo I*, Madrid, Castalia, 2004, pp. 53-66, p. 54.

⁴⁹ Ibi, p. 57.

⁵⁰ Ibi, p. 59.

discende, pertanto, l'epiteto di coloro che hanno tale caratteristica. L'ispanista descrive anche il basilisco, il più mortifero dei serpenti. Si tratta di un mostro fiabesco con ali di uccello, coda di drago e testa di gallo; il suo sguardo e il suo alito sono letali dato che causano morte all'istante⁵¹. Tra i rettili satanici degli *autos*, il critico annovera anche il coccodrillo.

Nello studio di Arellano, tra i volatili, i corvi e il pavone sono allegorie demoniache: i primi rappresentano, infatti, l'ingratitude; i secondi, invece, sono emblema di superbia e vanità⁵². L'ispanista menziona anche la fenice: sebbene abbia un valore simbolico, essa si differenzia dalla coppia degli altri uccelli appena citata giacché, rinviando all'immortalità e risorgendo miticamente dalle sue ceneri, allude a Cristo⁵³. Nelle arti plastiche, a questo leggendario animale, si ricollegano aquile e leoni⁵⁴.

Arellano sostiene, infine, che il cavallo sia animale nobile e si assimili ai cavalieri. Il suo opposto, l'asino o chi si comporta come tale, è, invece, caricatura del Demonio⁵⁵.

María Dolores Alonso Rey dedica uno studio agli animali che, nel teatro *sacramental*, simboleggiano Gesù. Come nemico e divoratore di serpenti, il cervo è emblema del Cristo che sconfigge il male. Nella sua versione assetata, esso, però, rappresenta l'anima che, in alcuni *Salmi*, ha sete di Dio e sazia tale necessità spirituale nel Battesimo e nell'Eucarestia. Il cervo inseguito dai cani è un'immagine ambigua poiché, pur alludendo all'anima insidiata dalle tentazioni, talora, essa rinvia anche alla sua vittoria sul peccato. Il cervo addormentato tra i fiori personifica l'amenità dell'individuo in Dio. Il cervo maschio in compagnia della sua femmina evoca gli sposi cristiani; quando è ferito, trafitto da una freccia, è traslato del martirio di Cristo⁵⁶.

La studiosa osserva che l'agnello, così come viene descritto nel *Vangelo* di Giovanni e nell'*Apocalisse*, è immagine di Gesù⁵⁷ al quale si associa anche il leone il cui potente ruggito ne simboleggia la giustizia e la scienza. Quando è rappresentato con le zampe posteriori verso l'alto, il leone raffigura l'ipostasi tra la natura umana e quella divina di Cristo. Ciononostante, questo felino è anche ambivalente, raffigurando talora il Diavolo⁵⁸. Infine, il leone, unito all'aquila, è emblema dell'unione sponsale tra Cristo e la Grazia.

La studiosa afferma che vi sono dei punti di contatto tra l'iconografia religiosa e gli *autos*. Nella prima, da cui i secondi sono influenzati, il pellicano è simbolo del Crocifisso⁵⁹.

⁵¹ Ibi, p. 58.

⁵² Ibi, p. 60.

⁵³ Ibi, p. 61.

⁵⁴ Ibi, p. 62.

⁵⁵ Ibi, p. 63.

⁵⁶ M. D. Alonso Rey, *El bestiario de Cristo en los autos sacramentales de Calderón*, in I. Arellano, D. Reyre, *El mundo maravilloso de los autos de Calderón*, cit., pp. 13-32, p. 14.

⁵⁷ Ibi, p. 15.

⁵⁸ Ibi, p. 18.

⁵⁹ Ibi, p. 24.

Come Escudero, la Alonso Rey analizza il significato antitetico del serpente. A volte, quest'ultimo incarna il peccato; nell'*Antico Testamento*, però, esso simboleggia anche quello di bronzo, prefigurazione di Cristo sulla croce⁶⁰.

María Dolores Alonso Rey esamina anche la funzione dell'abito e degli attributi emblematici nell'*auto sacramental*. Consultando la teoria del teatro predominante, la studiosa osserva che i teorici a lei precedenti individuano per questi elementi un triplice ruolo. *In primis*, gli abiti esprimono la differenza tra teatro e vita quotidiana; in seconda istanza, essi mostrano l'individuo insistendo sulla particolarità della sua persona; per concludere, essi suggeriscono il luogo e il tempo dove si ambienta la scena.

La Alonso Rey accetta per sommi capi questi risultati pur non condividendo la terza funzione indicata. L'allegoria riunisce, infatti, tempi e spazi differenti evitando che il vestito rappresenti un riferimento spazio-temporale determinato. I frequenti anacronismi del genere proprio in relazione agli indumenti ne sono un esempio⁶¹.

Riconosciuto il simbolismo di indumenti e attributi, la Alonso Rey supporta questa tesi citando *El auto sacramental* (2003) di Ignacio Arellano e J. Enrique Duarte. In questo libro, il primo dei due autori afferma che, con le sue caratteristiche e i suoi cambiamenti, l'abito è un simbolo drammatico spesso relazionato con tradizioni dottrinali e artistiche. Negli *autos*, il cambio di costume connota la condizione morale del personaggio, simboleggiandone il vario segno dell'evoluzione spirituale. La Alonso Rey medita anche sull'ambiguità del vestito di pelli: esso rappresenta il peccato, le passioni e l'ignoranza della vera religione ma anche lo stato di grazia⁶². Nel teatro *sacramental*, inoltre, il simbolismo delle vesti corrisponde, in modo speculare, a quello dei paramenti liturgici⁶³.

Negli *autos*, vi è anche l'allegorizzazione di acqua, aria, terra e fuoco. Riconducendo l'origine di ciò alla cultura profana, la Alonso Rey asserisce che tutte le entità fisiche sono da interpretarsi in chiave figurata, come traslato dei diversi dogmi cattolici. La studiosa ragiona, per esempio, sulla luna e sulle stelle che, sin dall'*Apocalisse* giovannea, appartengono all'iconografia dell'Immacolata Concezione⁶⁴. Il giglio e la rosa sono rispettivi simboli della verginità e della santa fecondità di Maria. Le piume sono un ulteriore simbolo mariano poiché rinviano all'uccello che, in spagnolo, è denominato "ave", la stessa parola, seppur con significato diverso, con cui l'Arcangelo Gabriele saluta la Madonna. La spada, invece, è emblema della battaglia contro il peccato e, per la

⁶⁰ Ibi, p. 28.

⁶¹ M. D. Alonso Rey, *Sincretismo y simbolismo en los autos sacramentales de Calderón: traje y atributos emblemáticos*, in "Estudios humanísticos. Filología", 27, 2005, pp. 9-23, p. 9.

⁶² Ibi, p. 10.

⁶³ Ibi, p. 11.

⁶⁴ Ibi, p. 12.

sua forma, si ricollega alla Croce di Cristo⁶⁵.

La Alonso Rey nota che, di frequente, negli *autos*, compaiono personaggi incatenati, con il volto che presenta i segni della schiavitù. Come conseguenza di questo, sono comuni i giochi di parole tra "hierro" e "yerro" proprio per simboleggiare il peccato e l'asservimento che esso presuppone.

Il grano e l'uva, da cui si producono pane e vino, indicano le specie eucaristiche; la luce, invece, rimanda a Dio. Lo specchio rappresenta l'Immacolata Concezione di Maria ma, per la sua similitudine con un corso d'acqua, rinvia anche al Battesimo⁶⁶. Come nell'*auto sacramental*, anche nella pittura, lo specchio riproduce allegorie opposte, associandosi alla prudenza, alla fortuna e alla vista ma anche alla superbia, alla vanità e alla lussuria⁶⁷.

Attributo diabolico per eccellenza, l'invidia è, di solito, assimilata a una donna con alcuni serpenti nel seno⁶⁸. Questi rettili, spesso emblema del satanico, corrispondono anche all'ira, una delle passioni del Demonio.

Anche i motivi floreali sono presenti nell'*auto sacramental*. La ghirlanda policroma è, infatti, emblema del *Decalogo*⁶⁹. Il giacinto azzurro simboleggia il terzo comandamento; il garofano rosso corrisponde al "non ucciderai"; il semprevivo è allegoria del "non dirai falsa testimonianza". Il giglio bianco, traslato della castità, si relaziona con la verginità della Madonna⁷⁰.

María Dolores Alonso Rey analizza anche l'uomo vestito da pellegrino e quello che indossa abiti cortigiani. Il primo è considerato sinonimo di virtù; il secondo, al contrario, di peccato. La studiosa afferma, inoltre, che l'emblematismo degli *autos* si esplica mediante tre percorsi: la via metaforica; la via allegorica e la via simbolica. Come Arellano ed Escudero, la Alonso Rey sostiene che la prima si attui nell'uso di metafore con immagini provenienti dalla tradizione emblematica. La seconda si compie grazie ai personaggi allegorici dotati degli attributi che hanno forgiato, con il loro senso, le tradizioni emblematica e iconografica. L'ultima si lega alle azioni e al simbolismo di cui esse, spesso, si rivestono. Soprattutto nel teatro, il gesto è uno degli aspetti più rilevanti e, spesso, ha una connotazione morale⁷¹.

Gli *autos sacramentales* sono, tuttavia, minati da una serie di controversie morali che tengono viva la polemica sulla legittimità etica del teatro sino a Settecento inoltrato. Fra i detrattori delle *pièces* devote, figura Fray Ignacio de Camargo, secondo cui la commistione tra sacro e profano avrebbe pari mostruosità e indecenza del tentativo di congiunzione tra cielo e terra:

⁶⁵ Ibi, p. 13.

⁶⁶ Ibi, p. 16.

⁶⁷ Ibi, p. 17.

⁶⁸ Ibi, p. 19.

⁶⁹ Ibi, p. 20.

⁷⁰ Ibi, p. 21.

⁷¹ Ibi, p. 23.

Fuera de que tampoco faltan en ellas los incentivos principales de lascivia, los galanteos, los amores impuros de que siempre se mezcla mucho, [...] estas comedias, que llaman a lo divino, tienen la monstruosidad horrorosa de mezclar lo sagrado con lo profano, de confundir la luz con las tinieblas y de juntar la tierra con el cielo, que es una indecencia monstruosa que envuelve en sí muchísimas indecencias⁷².

Il passo appena indicato è ricavato dal *Discurso theológico sobre los teatros y comedias de este siglo* di Fray Ignacio de Camargo, pubblicato nel 1690. In quest'opera, il religioso biasima il teatro sacro poiché lo concepisce una mostruosa sintesi di divino e profano. Per la fede, il frate giudica inappropriata la commistione di teologia e temi laici poiché, a suo parere, i secondi deturpano la prima con il gusto per l'indecenza.

I denigratori della drammaturgia religiosa ritengono che esista una duplice trasgressione del decoro morale. L'infrazione dei principi etici riguarderebbe la struttura intrinseca dell'opera che, spesso, condivide, con la *comedia de capa y espada*, slanci e intrighi amorosi. La seconda violazione sarebbe legata alla complessità dello spettacolo barocco, caratterizzato da balli e personaggi burleschi.

Già alla fine del XVI secolo, Fray Marco Antonio de Camos lamenta la mancanza di predisposizione religiosa del pubblico, dolendosi che né gli attori né gli spettatori sono animati da devozione cristiana. Camos denuncia, pertanto, l'inopportunità di mescolare il sacro con il profano accusando il paradosso di molte *pièces* che, pur essendo *a lo divino*, hanno spettacoli che, invece, sono *a lo humano*:

Mayormente que si la letra es a lo divino, los entremeses van demasiadamente a lo humano, y es dar en un grande inconveniente mezclando las cosas sagradas con las profanas⁷³.

Qui, l'ecclesiastico disapprova la fusione di sacro e profano perché inadeguata al fine devoto delle *pièces*. Nella sua analisi, Camos anticipa le conclusioni di Camargo: entrambi deplorano, infatti, l'utilizzo di tecniche teatrali che ritengono lascive per la divinità del tema trattato.

Anni più tardi, nel 1621, in *Historia sacra del Santísimo Sacramento*, Fray Alonso de Ribera argomenta che, a fronte della vita peccaminosa di attori e attrici, la commistione di sacro e profano è, dopotutto, il male minore:

⁷² I. de Camargo, *Discurso theológico sobre los teatros y comedias de este siglo*, ed. Antonio Leyte Pereyra, Lisbona, Miguel Manescal, 1690, p. 52. Cfr. J. Aparicio Maydeu, *Calderón y la máquina barroca. Escenografía, religión y cultura en el José de las Mujeres*, Amsterdam, Rodopi, 1999, p. 60.

⁷³ M. A. de Camos, *Microcosmía y gobierno universal del hombre cristiano para todos los estados y cualquiera de ellos*, Barcelona, Pablo Malo, 1592, p. 90.

No es menos malo el representar comedias de santos entre cosas profanas y por gente no santa, porque lo santo no se ha de tratar sino santamente⁷⁴.

Già otto anni prima, in *Tratado de las comedias en el cual se declara si son lícitas*, padre Juan Ferrer, si interroga, in modo retorico, se non darà scandalo che un uomo o una donna di condotta riprovevole interpretino i ruoli di Cristo e della Madonna:

Y si aún acá en las cosas de la tierra sería una indecencia gravísima representar la persona real un hombre vilísimo, y bajísimo, conocido en la república por tal; y tan baja podría ser la materia de una estatua, que sería grave culpa hacer de ella una imagen de un Crucifijado, o de Nuestra Señora: así es cosa indecente, y indevida que los misterios de Christo N.S. y las cosas santas y divinas sean representadas por tales personas⁷⁵.

Juan Ferrer denuncia, in questo brano, che l'impiego di teatranti ritenuti dissoluti è una gravissima indecenza non solo nella rappresentazione dei temi terreni ma, in misura ancor maggiore, nella trattazione di quelli celesti.

Molti anni più tardi, nel 1682, in *Discurso theológico y político sobre la apología de las comedias*, il gesuita Fray Agustín de Herrera manifesta scetticismo verso la pretesa devozione delle rappresentazioni sacre, rimarcandone la falsità:

Los que asisten a las comedias se engañan en lo que lloran y en la devoción que a su parecer experimentan. No son lágrimas verdaderas: no es en la realidad devoción eficaz cristiana. Todo es una pura representación falsa y engañosa⁷⁶.

In questo passo, il gesuita evidenzia l'inganno delle *pièces* sacre mettendo in discussione l'efficacia della loro catechesi.

Malgrado i numerosi ecclesiastici polemici con il teatro sacro, molti religiosi sono favorevoli alla teatralità non solo nelle prediche ma anche negli spettacoli *de propaganda fide*. Francisco Terrones del Caño e Fray Diego León y Moya, per esempio, asseriscono che valgano più pochi gesti compiuti con grazia che la più saggia retorica della parola⁷⁷:

⁷⁴ A. de Ribera, *Historia sacra del Santissimo Sacramento contra las heregias destes tiempos*, Madrid, Luis Sánchez, 1626, p. 90.

⁷⁵ J. Ferrer, *Tratado de las comedias en el qual se declara si son lícitas*, Barcelona, Geronymo Margarit, 1618, p. 14.

⁷⁶ A. de Herrera, *Discurso teológico y político sobre la apología de las comedias*, Madrid, Antonio Puente Hurtado de Mendoza, 1682, p. 53.

La segunda parte de la elocución es la pronunciación o acción, cosa necesaria en el sermón; que no es como lo de las figuras que, ora se hagan, ora no, no importa; aunque, hechas a tiempo, deleitan. Pero el que predicare con malas acciones de voz o de cuerpo, borraría gran parte de lo que dice; enfadaría al auditorio y lo despegaría de sí, con que le haría perder el provecho del sermón. Tiene, pues, esta parte dos miembros: el primero la voz y el segundo el gesto, porque con dos sentidos percibimos al predicador: con los ojos, y para esto son necesarios buenos meneos y acciones del cuerpo, que es lo que llamamos el gesto; y con los oídos, para que es necesaria la voz conveniente⁷⁸.

No ha de ser el predicador monstruosamente feo... ha de tener buena voz, sonora y agradable, buen entendimiento... buena memoria... buena gracia y donaire sabroso para dar vida a lo que dijere, y buena lengua, no tartamuda, para así cortar bien las razones⁷⁹.

Nella prima citazione, dall'opera di Terrones del Caño, pubblicata per la prima volta nel 1617, l'autore stabilisce una corrispondenza tra il sermone e la rappresentazione teatrale. Da qui, deriva la sua convinzione per cui, in ogni predica ben strutturata, l'essenziale consiste nella corretta intonazione vocale e nell'appropriata postura del corpo. Dalla sua analisi, si evince il marcato rilievo dei sensi. Come nel teatro, anche nell'omelia, vista e udito svolgono un ruolo fondamentale. Un'improprietà legata alla voce e al corpo è, infatti, per Terrones del Caño, una detrazione del valore del sermone che, in taluni casi, potrebbe persino vanificare l'efficacia catechetica del discorso.

La stessa teatralità dell'omelia è riscontrata da Fray Diego León y Moya nel secondo brano proposto dove il predicatore pare essere equiparato a un attore. Voce sonora e gradevole, sapiente uso della parola, intelligenza, buona memoria, grazia e gesto perfetto contraddistinguono l'ecclesiastico che si accinge al sermone. Il suo compito consiste, in effetti, nell'infondere vita ai suoi discorsi per renderli convincenti.

Anche Fray Manuel Guerra e altri moralisti appoggiano l'intento catechetico del teatro sacro, assicurandone l'efficacia dell'evangelizzazione e della diffusione delle virtù cristiane⁸⁰.

Il successo del genere *sacramental*, tuttavia, si eclissa nel XVIII secolo quando, in Spagna, intervengono cambiamenti politici, economici, sociali e culturali. A metà del Settecento, per esempio, l'illuminista José Clavijo y Fajardo (1730-1806) pubblica due saggi nella rivista *El Pensador*, polemizzando con la natura barocca degli *autos* e sostenendo la convenienza di

⁷⁷ Aparicio Maydeu, *Calderón y la máquina barroca.*, cit., p. 61.

⁷⁸ F. Terrones del Caño, *Arte o instrucción y breve tratado que dize las partes que ha de tener el predicador evangélico*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.

⁷⁹ D. León y Moya, *Aforismos y reglas para más bien ejercer el alto oficio de la predicación evangélica*, Antequera, Manuel Borrelo de Payva, 1629, p. 934.

⁸⁰ Aparicio Maydeu, *Calderón y la máquina barroca.*, cit., p. 65.

proibirli⁸¹. Il loro linguaggio, da lui giudicato incomprensibile, è, infatti, inopportuno per il popolo verso cui si orientano gli sforzi educativi degli illuministi⁸².

Questa posizione si scontra, però, con la critica conservatrice posteriore di Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912)⁸³, Ludwig Pfandl (1881-1942)⁸⁴ e Hans Flasche (1911-1994)⁸⁵, secondo i quali lo spettatore medio aureo dispone di una preparazione religiosa ben più cospicua di quello di una qualsiasi altra epoca⁸⁶. Nella critica romantica tedesca, viene, così, a diffondersi la figura fantastica dell'"*homo hispanicus*", l'uomo di strada teologo che è tale dalla nascita e per antonomasia⁸⁷.

Nel saggio *El «espectador implícito» de los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca*, Manfred Tietz propone di esaminare la questione, adottando una maggiore obiettività. A differenza dei precedenti critici menzionati, egli legge il problema cercando di distanziarsi dai gusti teatrali e letterari della sua epoca per fornire uno studio quanto più possibile imparziale. Benché per la sua interpretazione si svincoli dai condizionamenti socio-culturali a lui contemporanei, Tietz non rifiuta il confronto con le speculazioni di Clavijo y Fajardo, Menéndez Pelayo, Pfandl e Flasche. Esse costituiscono, in effetti, i punti di partenza della sua analisi. Ciononostante, egli si affranca dai loro strumenti di lavoro e spiega il fenomeno alla luce non della sua era ma della situazione storica, politica, sociale e culturale del *Siglo de Oro*.

Tietz osserva, innanzitutto, che il linguaggio degli *autos sacramentales* presenta la tipica complessità barocca. In queste *pièces*, si rilevano, spesso, numerosi virtuosismi verbali la cui difficoltà, secondo lo studioso, è decifrata non da un membro della plebe ma da un più istruito individuo di Corte⁸⁸. Tietz distingue, pertanto, tra uditorio popolare e uditorio cortigiano. Nella prima categoria, rientrano le classi sociali inferiori per possibilità economiche e alfabetizzazione. Nella seconda, invece, è ascrivibile l'*élite* sociale e intellettuale del tempo che fa capo alla "Corte": lo spettatore implicito di tali *pièces*⁸⁹.

La maggioranza della plebe non è erudita come la società cortigiana; essa, però, può comunque fruire degli *autos sacramentales*. Nella processione del *Corpus*, infatti, vi sono elementi per le stratificazioni più basse: *Tarasca* e *gigantones*, con i loro elementi satirico-carnevaleschi, ne

⁸¹ M. Tietz, *El «espectador implícito» de los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca*, in I. Arellano, E. Cancelliere, *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 561-586, p. 564.

⁸² Ibi, p. 565.

⁸³ M. Menéndez y Pelayo, *Calderón y su teatro*, Montana, Whitefish Kessinger Publishing, 2010, p. 54.

⁸⁴ L. Pfandl, *Introducción al Siglo de Oro: cultura y pueblo español s. XVI-XVII*, Madrid, Visor Libros, 1994, p. 127.

⁸⁵ H. Flasche, *Calderón de la Barca*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971, p. 93.

⁸⁶ Tietz, *El «espectador implícito»*, in Arellano, Cancelliere, *La dramaturgia de Calderón*, cit., p. 567.

⁸⁷ Ibi, p. 568.

⁸⁸ Ibi, p. 572.

⁸⁹ Ibi, p. 575.

sono un esempio⁹⁰. Questo non stupisce: Tietz afferma, infatti, che l'*auto* è un testo plurale a cui corrisponde un pubblico altrettanto variegato⁹¹.

L'11 giugno 1765, il genere scompare a seguito dell'editto unico di re Carlos III. Alcuni critici imputano ciò al "filofrancesismo" delle *élites* culturali e amministrative della Spagna dell'epoca. Tietz riconosce che nel Settecento la cultura del paese si rinnova, ma rifiuta di individuare nell'esterofilia degli intellettuali iberici l'esclusiva ragione della scomparsa dell'*auto sacramental*. Lo studioso osserva, infatti, che questo fenomeno si è prodotto per la "morte naturale" del "pubblico implicito" di queste *pièces*. Gli ecclesiastici più eruditi, inoltre, promuovono l'eliminazione del profano dalle questioni del sacro. A questo, si affianca il progressivo allontanamento della cultura laica dal bagaglio religioso della tradizione⁹².

Nel *Siglo de Oro*, è riduttivo circoscrivere l'*auto sacramental* alla funzione pedagogico-dottrinale. In *Calderón y la letra menuda de la contrarreforma: los medios visibles de la comedia teológica* (1996)⁹³ e in *Calderón y la máquina barroca. Escenografía, religión y cultura en el José de las Mujeres* (1999)⁹⁴, Javier Aparicio Maydeu medita sul rilievo dell'iconografia per l'apologia del Cattolicesimo, minato nei suoi pilastri dogmatici dalle Chiese riformate del Nord Europa. Nella 25ª sessione del Concilio di Trento, del 1563, i padri conciliari discutono sull'efficacia delle immagini come strumento di evangelizzazione. Aparicio Maydeu ritiene che, nell'analisi della questione, tre siano le opere post-tridentine su cui convenga riflettere: i *Dialoghi degli errori dei Pittori* di Giovanni Andrea Gilio da Fabriano, pubblicati nel 1564⁹⁵; il trattato *De picturis et imaginibus sacris* di Jean Molanus, dato alle stampe nel 1570⁹⁶ e il *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* del cardinale di Bologna Gabriele Paleotti, apparso tra il 1582 e il 1594⁹⁷.

I tre testi teorizzano il concetto di "iconografia pragmatica" e divulgano l'idea dell'"*imago agens*", l'immagine che suscita empatia tra gli spettatori⁹⁸. Malgrado le costanti discussioni sulla liceità del teatro sacro, la Chiesa Cattolica o, perlomeno, una parte di essa comincia ben presto a vedere sotto una luce positiva la rappresentazione di soggetti devoti. L'esaltazione dei santi nelle

⁹⁰ Ibi, p. 579.

⁹¹ Ibi, p. 580.

⁹² Ibi, p. 581.

⁹³ J. Aparicio Maydeu, *Calderón y la letra menuda de la contrarreforma: los medios visibles de la comedia teológica*, in Berbel, Castellón, Orejudo, Serrano (a cura di), *En torno al teatro del Siglo de Oro*. cit., pp. 245-255, p. 247.

⁹⁴ Aparicio Maydeu, *Calderón y la máquina barroca.*, cit., p. 24.

⁹⁵ <http://www.memofonte.it.html>.

⁹⁶ J. Molanus, *De imaginibus sacris et profanis illustriss. et reverendiss. D. D. Gabrielis Palaeoti cardinalis: libri quinque. Quibus multiplices earum abusus, ... proponuntur ... nunc primum Latine editi*, ed. Carl Von Reifitz, Frankfurt, Verlag Classic Edition, 2010, p. 230.

⁹⁷ G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, G. F. Freguglia (a cura di), Roma, Libreria Editrice Vaticana, 2002.

⁹⁸ Aparicio Maydeu, *Calderón y la letra menuda de la contrarreforma*, in Berbel, Castellón, Orejudo, Serrano (a cura di), *En torno al teatro del Siglo de Oro*. cit., pp. 245-255, p. 247.

*comedias de santos*⁹⁹ e la rappresentazione delle allegorie religiose negli *autos* si convertono in uno spettacolo volto a scongiurare la minaccia iconoclasta del Protestantesimo¹⁰⁰. Queste *pièces* catechizzano il pubblico e si traducono, il più delle volte, in sermone messo in scena. Nell'aspirazione totalizzante dell'opera *sacramental*, si crea, poi, una stretta relazione tra teatro, pittura, scultura e oratoria sacra¹⁰¹.

Il periodo di massima floridezza dell'*auto sacramental* coincide con il Seicento quando, agli inizi del secolo, ascende al trono di Spagna Filippo III. Allo splendore delle arti del *Siglo de Oro* corrisponde, però, una delle fasi più buie della storia spagnola. Il re, di debole personalità, lascia il governo ai ministri, i *privados* che, ben presto, si impadroniscono del governo. Avidi di denaro, essi prendono, spesso, decisioni assurde come, per esempio, il trasferimento della capitale da Madrid a Valladolid e il suo successivo ritorno a Madrid.

Nelle questioni interne legate al multiculturalismo ispanico, non va meglio: nel 1568, infatti, i *moriscos* si ribellano nelle Alpujarras. In politica estera, la situazione è ancor più grave e, nel 1588, si consuma la disfatta dell'*Armada Invencible* per opera degli inglesi.

Nel 1599, una violenta epidemia spopola la Spagna e, nello stesso anno, si coniano, per la prima volta, monete frazionarie di rame. Ripetute crisi finanziarie mettono in ginocchio l'economia del paese prima nel 1567, poi nel 1573 e ancora nel 1596, causando il definitivo collasso delle manifatture castigliane. L'inflazione, dovuta al *surplus* di metalli preziosi americani, colpisce soprattutto la piccola nobiltà, per la quale il lavoro e il commercio non sono fonti di guadagno ma attività disonorevoli. Persino le persone delle classi sociali più basse, malgrado la loro povertà cronica, disprezzano il lavoro, ritenendolo "cosa da ebrei e da *conversos*". Ma il dissesto economico della Spagna si aggrava sempre più per il protezionismo della corona. L'autismo produttivo impedisce l'espansione dell'economia e la produzione subisce ingenti battute d'arresto: la perdita spagnola di numerosi mercati va, così, a beneficio di olandesi, inglesi e francesi. Le campagne si spopolano e masse di plebi disperate si trasferiscono nei centri urbani di Madrid e di Sevilla.

A questo, si aggiunge la perdita del potere economico nel Nord Europa che spinge la corona

⁹⁹ La *comedia de santos* sorge in Spagna nel *Siglo de Oro*, quando raggiunge la massima floridezza insieme al genere dell'*auto sacramental*. La sua rappresentazione si protrae sino al 1788. Poi, con un editto reale, queste *pièces* vengono ufficialmente bandite perché ritenute licenziose ma anche per il sopraggiungere di un nuovo gusto estetico. Le opere agiografiche, ripartite in tre atti, sono patrocinate dai municipi, dalle confraternite e dalla piccola nobiltà e hanno l'obiettivo di propagandare un *exemplum* morale. Si basano sulla vita di santi veri o leggendari e, spesso, si rappresentano per favorire la canonizzazione del santo a cui l'opera si ispira. La *comedia de santos* alimenta lo spettacolo con la riproduzione scenica di miracoli e altri prodigi ma differisce dall'*auto sacramental* per quattro aspetti: seppur con le debite eccezioni, essa è priva dell'allegoria e non sempre mira all'esaltazione dell'Eucarestia. Inoltre, non è in atto unico ma in tre atti e la si rappresenta anche in momenti dell'anno diversi dalla novena del *Corpus Christi*.

¹⁰⁰ Aparicio Maydeu, *Calderón y la máquina barroca.*, cit., p. 24.

¹⁰¹ Aparicio Maydeu, *Calderón y la letra menuda de la contrarreforma.*, cit., pp. 245-255, p. 254.

a rilanciare il prestigio nazionale. In questo modo, nel 1609, i *moriscos* vengono espulsi dalla Spagna con catastrofiche conseguenze per l'agricoltura e l'artigianato di Valencia dove sono una forza lavoro importante.

Nel frattempo, soprattutto in Cataluña, il banditismo dilaga sino a prendere dimensioni inquietanti. Fame e pestilenze riducono la popolazione del 25%; mendicizia e delinquenza organizzata proliferano mentre, al fare produttivo, si sostituisce il caritativismo religioso.

XVI e XVII secolo rappresentano, per la Spagna, un periodo paradossale. Malgrado la modernità della conquista di spazi nel Nuovo Mondo, il paese è ancora saldo a un passato feudale, all'ignavia e al parassitismo della società che gli impediscono il godimento economico delle sue conquiste.

Nel 1618, ha inizio la disastrosa guerra dei trent'anni che, nella sua lunga durata, conosce fasi e protagonisti diversi. Combattuta inizialmente nel centro Europa come scontro tra cattolici e protestanti, la guerra dei trent'anni si estende poi all'Italia Settentrionale, ai Paesi Bassi e alla Cataluña per concludersi come lotta politica per l'egemonia tra la Francia e gli Asburgo.

Nel 1621, Filippo IV succede a Filippo III; il conte duca de Olivares, nuovo ministro in carica, promuove una politica tributaria centralista che, rilanciando l'interventismo spagnolo in Europa, suscita forti tensioni socio-politiche. La Spagna partecipa, così, attivamente alla guerra dei trent'anni mentre, nel 1627 e nel 1629, rispettivamente una nuova bancarotta statale e una serie di pestilenze paralizzano ancora l'economia del paese.

Nel 1630, l'esportazione di manufatti verso l'America, con altre vie europee di rifornimento, si riduce drasticamente e le importazioni dell'argento americano vanno parallelamente esaurendosi. La conseguente impossibilità di coniare monete di questo metallo implica il resello: l'innalzamento del valore nominale del rame. Intanto, un ulteriore crac di Stato si verifica nel 1647 e altre epidemie dilagano nel 1650, mettendo ancora una volta a dura prova la Spagna¹⁰².

Morto Filippo IV, nel 1665, la decadenza economico-politica della nazione è ormai inarrestabile. Il commercio con l'America diminuisce del 75%; nel 1667, la Spagna è costretta a riconoscere l'indipendenza del Portogallo e, parallelamente, si vede coinvolta in una guerra contro la Francia che culmina nella sconfitta di Nimega del 1678.

Alcuni segnali di ripresa si manifestano soltanto attorno al 1680. La crescita demografica e la fine delle spese belliche comportano una diminuzione dei prezzi e una conseguente rivalutazione

¹⁰² M. G. Profeti, *Avvenimenti storici e linee culturali*, in M. G. Profeti (a cura di), *L'età d'oro della letteratura spagnola. Il Seicento*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, pp. 3-9, p. 6; B. Bennassar, *Il secolo d'oro spagnolo*, Milano, Rizzoli, 1985, pp. 40-46; J. A. Maravall, *La cultura del barocco*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 39-98; P. Vilar, *Historia de España*, Barcelona, Crítica, 1981, pp. 70-71; J. Vicens Vives, *Profilo della storia di Spagna*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 111-113; B. Netanyahu, *The Marranos of Spain from the late 14th to the early 16th Century*, New York, American Academy for Jewish Research, 1966; M. Bataillon, «*Les idées du XVI^e siècle espagnol sur les pauvres, sur l'aumône, sur l'assistance*», "Annuaire du Collège de France", 1949, pp. 209-214.

della moneta. Alla ripresa, collabora anche la giurisprudenza che, con una legge del 1682, permette alla nobiltà il possesso di manifatture senza per questo perdere il proprio *status* sociale.

Numerosi osservatori si meravigliano delle contraddizioni spagnole del *Siglo de Oro*. La fioritura letteraria e artistica va, infatti, di pari passo alle turbolenze dell'economia e della politica ma, paradossalmente, si eclissa dal 1680 in avanti, proprio nel periodo della ripresa.

Una spiegazione plausibile di ciò risiede, forse, nella coscienza della crisi che ha l'intellettuale barocco. E' probabile che il malessere si trasformi, per la prima volta, in un oggetto di riflessione: da qui, la nascita della pensosa meditazione dell'uomo moderno. L'impossibilità spagnola di fondare la "scienza" europea incentiva notevolmente il rigoglio delle discipline umanistiche a detrimento di quelle scientifiche. Galileo Galilei, René Descartes e Isaac Newton operano rispettivamente in Italia, Francia e Inghilterra ma, in Spagna, non vi sono scienziati del loro calibro. Maria Grazia Profeti sostiene che tale lacuna sia imputabile alla crisi: aderire al primato dell'esperienza implicherebbe, infatti, una rinuncia spagnola ai valori trascendenti, unico puntello alle incertezze auree¹⁰³. Non stupisce, quindi, l'importanza concessa in quell'epoca alla letteratura religiosa (*vidas de santos, comedias de santos, autos sacramentales*) e alle numerose rappresentazioni del *Corpus Christi*.

Tornando al genere dell'*auto sacramental*, è importante sottolineare che nella sua origine confluiscono molteplici elementi e tradizioni¹⁰⁴. Nel saggio *Autos Sacramentales*, Arellano individua tre principali influenze per la sua nascita: la *Farsa Sacramental* di Hernán López de Yanguas, del 1521¹⁰⁵; la *Recopilación en metro* di Diego Sánchez de Badajoz del 1554¹⁰⁶ e, in terza istanza, il *Códice de autos viejos*, databile al periodo 1550-1575¹⁰⁷, dove si reperiscono diverse

¹⁰³ Profeti, *Avvenimenti storici e linee culturali*, in Profeti (a cura di), *L'età d'oro della letteratura spagnola.*, cit., p. 8; M. G. Profeti, *Il Secolo d'Oro spagnolo*, in M. G. Profeti, *Importate letteratura: Italia e Spagna*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993, p. 182.

¹⁰⁴ Á. Valbuena Prat, *Los autos sacramentales de Calderón: clasificación y análisis*, Parigi, Revue Hispanique, 1924; Á. Valbuena Prat, *Historia de la literatura española II: los Siglos de Oro*, München, Versandbuchhandlung, 1960; Á. Valbuena Prat, *Teatro doctrinal y religioso*, Barcelona, Editorial Vergara, 1966; B. W. Wardropper, *Critical Essays on the theater of Calderón*, New York, New York University Press, 1965; B. W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. Evolución del auto sacramental antes de Calderón*, Salamanca, Anaya, 1967; B. W. Wardropper, *Teatro español del Siglo de Oro*, New York, Bookfeathers, 1970; B. W. Wardropper, *The impact of folk song on sacred and profane love poetry in post-tridentine Spain*, Portland, Larry W Price Book, 1986; Sister Francis De Sales McGarry, *The Alegorical and Metaphorical Language in the Autos Sacramentales of Calderón*, Washington, Catholic University of America, 1937; A. Parker, *The Alegorical Drama of Calderón*, Oxford-London, Dolphin Book, 1947.

¹⁰⁵ H. López de Yanguas, *Farsa Sacramental*, in F. González Ollé (a cura di), *Obras dramáticas*, Madrid, Espasa Calpe, 1967, pp. 127-134.

¹⁰⁶ D. Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro*, ed. F. Weber de Kurlat, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1968.

¹⁰⁷ Anonimo, *Códice de autos viejos: selección*, ed. M. Á. Pérez Priego, Madrid, Castalia, 1988.

opere allegoriche, alcune delle quali a tema eucaristico¹⁰⁸.

La breve estensione della *Farsa Sacramental*, o *Farsa del Santísimo Sacramento* secondo González Ollé, implica uno spettacolo meno elaborato del successivo *auto*. In un'ambientazione bucolica, quattro pastori, Hierónimo/Jerónimo, Ambrosio, Gregorio e Hostín/Agustín, con nomi che riecheggiano i santi omonimi, dialogano con Ángel, un angelo. La trama della storia è priva di un episodio determinante che la muova. L'unico filo conduttore sono, infatti, i dogmi del Cattolicesimo: transustanziazione, incarnazione di Cristo ed esaltazione mariana. I personaggi dell'opera sono, quindi, solo un pretesto per ribadire la fede cattolica contro il credo protestante.

Malgrado anticipi l'*auto*, la *Farsa Sacramental* è ancora legata ai *tableaux vivants* che, nel Medio Evo, gli attori, soprattutto chierici, recitano negli atrii delle chiese. Le scene sono, infatti, consecutive e ancora non gravitano attorno a una o più azioni bensì a immagini e concetti.

Oltre alla scarsità dei personaggi, soltanto cinque, nell'opera di López de Yanguas, si nota anche una penuria di dialoghi a beneficio di lunghe *acotaciones*. In questo testo, sono contenute *in nuce* le caratteristiche delle future opere sacramentali. Si rileva, così, l'esaltazione del *Corpus Christi*; l'esplicitazione dell'incarnazione che delinea un bozzetto di *auto de Navidad*, eco del canto natalizio *Tu scendi dalle stelle*, l'onnipresente lotta antagonica tra bene e male, e l'ambientazione bucolica con la presenza del *sayagués*, la lingua pastorile. Nella *Farsa Sacramental*, emerge, inoltre, anche la celebrazione della Madonna, preludio dei futuri *autos* mariani, spesso racchiusi nel successivo *auto sacramental*. Nell'epilogo dell'opera, il canto e il ballo anticipano sia quelli della processione del *Corpus* che le conclusioni del teatro *sacramental* posteriore, di frequente musicate:

(Cantan efectivamente el villancete:)
Pan sagrado, Dios entero,
uno y trino,
eternal Verbo divino,
conserva el hato y apero.
*Tantum ergo sacramentum, etc.*¹⁰⁹

Qui, con la musica, il *villancete* celebra la trasformazione del pane e del vino in corpo e sangue di Cristo. Il parallelismo del primo verso sottolinea l'equazione tra il pane sacro e Dio che, in esso, si dà nella sua interezza. Nell'ultimo verso, la melodia eleva il *Tantum ergo sacramentum*: le ultime due strofe del *Pange Lingua* di San Tommaso d'Aquino. Le autorità ecclesiastiche utilizzano, infatti, questa laude proprio nei riti del *Corpus Domini*. La sua menzione nell'epilogo della *Farsa Sacramental* mette in luce lo stretto connubio tra le funzioni religiose e le rappresentazioni teatrali. Da ciò, discende che, soprattutto agli inizi del genere *sacramental*, le

¹⁰⁸ Arellano, *Autos sacramentales*, in Alcalá-Zamora y María Díez Borque (a cura di), *Obras maestras*, cit., p. 639.

¹⁰⁹ López de Yanguas, *Farsa Sacramental*, in González Ollé (a cura di), *Obras dramáticas*, cit., vv. 55-59.

seconde si inseriscono nelle prime, coadiuvando le omelie in chiese e sagrati con l'efficacia del teatro.

Nonostante l'esaltazione eucaristica e le altre numerose analogie con l'*auto*, la *Farsa Sacramental* manca del suo elemento più specifico: l'allegoria. Le *figuras* sono tutte realistiche, trattandosi di pastori, eccettuato l'angelo. L'irrealtà di quest'ultimo, però, è priva del contenuto allegorico del futuro *auto* poiché non rinvia a nessun concetto astratto.

Come si è visto, alla fine della *pièce*, López de Yanguas stabilisce l'identità tra il pane sacro e Dio. Sebbene l'allegoria sia presente nella transustanziazione, essa è ancora priva delle sue future potenzialità poiché è carente di un autentico sviluppo. Seppur abbozzata, essa non si snoda lungo l'intreccio della rappresentazione; non raggiunge la maturità dei decenni seguenti e non dà statuto visivo al mistero eucaristico.

In *Recopilación en metro*, Diego Sánchez de Badajoz introduce elementi che precorrono il genere *sacramental* benché non abbiano ancora la stessa compiutezza e la stessa ricorrenza dei futuri *autos*. A titolo esemplificativo, prendiamo in esame le seguenti opere della raccolta: *Matraca de jugadores*, *Farsa Theologal*, *Farsa del Santísimo Sacramento* e *Romance de la Pasión*.

In *Matraca de jugadores*, la musica ha un cospicuo rilievo: il titolo e la coralità delle nove voci, corrispondenti ai personaggi dell'opera, inducono a pensare questo. In essa, uno dei tratti che più anticipa l'*auto sacramental* è la finalità pedagogica. La trama, di considerevole semplicità, è un'esortazione e, con intento docente, diviene una compassionevole reprimenda contro il gioco delle carte e dei dadi oltre che un accorato ammonimento verso coloro che lo praticano:

Ansí, desde que vio en papel
leyes con *que* el hombre huya
de su ponzoña cruel,
en el mesmo pintó él
naipes con que lo destruya;
y aun tentará el obstinado
en la masa que allí mora
con que el naipe está pegado,
ser como Christo adorado
que en forma de pan se adora.

Prosiguiendo su elación
con obstinación continua
hizo al naipe su invención,
deseando adoración
en contra de la divina[...] ¹¹⁰

Qui, senza dilungarsi, la *Matraca de jugadores* accenna alla transustanziazione.

¹¹⁰ D. Sánchez de Badajoz, *Matraca de jugadores*, in Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro*, ed. Weber de Kurlat, cit., vv. 251-260. Nella trascrizione di questo passo, ho leggermente modernizzato la grafia.

L'adorazione di Cristo in forma di pane è suggerita con similitudine negativa con cui si delinea l'adorazione blasfema delle carte da parte dei giocatori. Il gioco simboleggia, in questo caso, il peccato: per i suoi effetti nefasti, assimilato altrove nel testo alla prostituzione, è sinonimo di Satana. Il rimando al gioco delle carte è probabile influenza della letteratura picaresca. Inoltre, nella *Matraca de jugadores*, si osserva una peculiarità di cui la *Farsa Sacramental* di López de Yanguas è priva: in essa, si abbozza, infatti, il meccanismo dell'allegoria. Questo è tangibile soprattutto nel significato attribuito alle carte; esse non rappresentano soltanto il vizio ma ogni loro immagine assume uno specifico simbolismo. Gli ori sono emblema del gran fuoco dell'avarizia; le spade della crociata; le coppe dei banchetti e dei bagordi; i bastoni dei soldati.

Nella *Matraca de jugadores*, poi, la scrittura in versi, peraltro già presente nella *Farsa Sacramental*, e la dicotomia tra i giocatori e i fedeli preludono al futuro *auto*.

Nella *Farsa Theological*, sei personaggi popolano la scena: un pastore, un teologo, una negra, un soldato, un prete e un cavadenti. La trama non si concentra su azioni particolari bensì sui capisaldi del Cattolicesimo: incarnazione, natività e sette sacramenti. A fianco della teologia, vi sono battute comiche che, per la loro ironia, precorrono il genere *sacramental*. A titolo esemplificativo, basti citare il seguente passo:

Pastor

Gente honrada, Dios mantenga,
que también mantién ruines:
yo nunca vengo a maitines
ni aún hallo con quien me venga.
Yo y mi mujer Mari Menga
reñimos cada semana:
ella cérame de Juana,
que jamás para la lengua¹¹¹.

La commistione tra sacro e profano offre, qui, uno spaccato burlesco sugli alterchi coniugali del pastore. La fusione di serio e faceto è, così, manifesta e prelude al successivo *auto*.

Nel genere *sacramental*, infatti, la mescolanza di stili è tale per cui anche personaggi comici annunciano le verità del Cattolicesimo. Per taluni aspetti, a causa della sua professione, il pastore funge da antesignano dei *graciosos*. Nelle future *pièces sacramentali*, come nella *Farsa Theological*, i personaggi comici, spesso pastori, hanno un'identità bifronte. Accanto al loro tradizionale umorismo, corroborato dal *sayagués*, si delineano, infatti, i maggiori dogmi del Cattolicesimo.

¹¹¹ Sánchez de Badajoz, *Farsa Theological*, in Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro*, ed. Weber de Kurlat, cit., vv. 1-8. Nella trascrizione di questo passo, ho leggermente modernizzato la grafia.

Pur abbozzando il genere *sacramental*, la *Farsa Theologal* è priva dell'allegoria. I personaggi, infatti, non hanno questo trattamento e, nel brano, non vi è rappresentazione visiva di idee dottrinali.

Nella *Farsa del Santísimo Sacramento*, a differenza del futuro *auto*, vi è un numero molto ridotto di personaggi, che si esaurisce a due pastori e a un frate. In quest'opera, i primi, Juan e Pablo, annunciano la festa del *Corpus Christi* proclamando i misteri dell'incarnazione e dell'Immacolata Concezione. Il fraile, per suo conto, dà valore teologico ai loro discorsi, chiarendo il senso della transustanziazione. Come in altre opere che preludono il genere *sacramental*, i personaggi non sono allegorici. Ciononostante, i misteri dell'incarnazione, dell'Immacolata Concezione e della transustanziazione sono ben enucleati. Spiegando l'Eucarestia, seppur con il contrappasso, il religioso prefigura l'Ostia nel morso alla mela di Adamo ed Eva.

Fraile Por remediar las fatigas
 del triste primer bocado:
 todo el bien nos fue quitado
 por una mala comida,
 y ora, con el Pan de vida,
 todo el mundo es remediado¹¹².

In questi versi, il Fraile illustra la transustanziazione poiché con la maiuscola di "Pan" evidenzia la conversione del pane nella carne di Gesù. La prefigurazione, anticipo dell'*auto*, osservabile nella rima di "bocado"/ "quitado" e in quella di "comida"/"vida", corrobora l'idea per cui il corpo di Cristo è il pane di vita che ripara il peccato originale.

El Romance de la Pasión è un testo brevissimo sulle lamentazioni di Cristo sul Calvario dove, parlando in prima persona, Gesù, attualizza la sofferenza della sua Crocifissione, ripetendo in anafora "¡Aymé!". Qui, si nota l'influenza dei *Vangeli* e dei *Salmi* e si evidenzia che il sacrificio del Salvatore è funzionale alla gloria dei giusti. Malgrado il motivo messianico della morte e Resurrezione di Cristo, ne *El Romance de la Pasión*, manca l'allegoria. Ciononostante, la struttura monologica dell'opera consente di penetrare in profondità la psicologia del personaggio secondo una consuetudine dei successivi *autos*.

Benché in forma embrionale, ne *El Romance de la Pasión*, si prelude all'Eucarestia che, nell'*auto* seguente, si sviluppa al massimo con l'allegoria e con la descrizione della transustanziazione.

Il *Códice de autos viejos* è una delle più ricche raccolte del teatro sacro spagnolo del

¹¹² Sánchez de Badajoz, *Farsa del Santísimo Sacramento*, in Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro*, ed. Weber de Kurlat, cit., vv. 195-200. Nella trascrizione di questo passo, ho leggermente modernizzato la grafia.

Cinquecento e consta di 96 *pièces*, tutte ad argomento religioso, eccettuato il breve *Entremés de las esteras*¹¹³. Del *Códice de autos viejos*, si è conservato un volume manoscritto, custodito presso la Biblioteca Nazionale di Madrid a partire dal 1844¹¹⁴.

La raccolta non fornisce molti elementi sulla sua datazione. Il fatto, però, che il vicario generale autorizzi la rappresentazione dell'*Auto de la Resurrección de Cristo* a Madrid la mattina di Pasqua del 1578 rivela che tutta la raccolta è già composta entro quest'anno¹¹⁵. Il motivo per cui il *Códice de autos viejos* è parco di cronologia interna è dovuto all'atemporalità dei suoi temi e dei suoi argomenti che si rifanno alla storia sacra e ai dogmi della religione¹¹⁶.

Per il *Códice de autos viejos*, a campionario esemplificativo, possiamo soffermarci sui seguenti testi: l'*Aucto de la degollación de Sant Juan Baptista*, la *Farsa del Sacramento de Adán* e la *Farsa del Sacramento llamada la esposa de los cantares*. Ancora all'epoca di questa raccolta, la denominazione delle *pièces* è confusa: per esempio, l'*Aucto de la degollación de Sant Juan Baptista* è definito *aucto* sebbene sia privo dell'allegoria e della consueta esaltazione eucaristica. Questa *pièce*, infatti, per il tema trattato, si accosta più a una *comedia de santos* che non al genere *sacramental*, malgrado si distingua da essa per una caratteristica. A differenza delle rappresentazioni teatrali agiografiche, infatti, vi si rileva soltanto uno spaccato sul martirio di San Giovanni Battista e non un *excursus* panoramico della sua intera esistenza.

L'*Aucto de la degollación de Sant Juan Baptista* è carente degli elementi tradizionali dell'*auto* posteriore; tuttavia, perlomeno, per taluni aspetti, nel primo, si anticipa il secondo. Rievocando il martirio del santo, per esempio, l'opera si conclude con il *Salmo 129*, intonato nella liturgia dei defunti:

De profundis clamavi at te, Domine!
*Domine, exaudi orationem meam*¹¹⁷.

Qui, la musica del *De profundis*, fulcro dell'intera opera, ne accresce la spettacolarità ed è una celebrazione pietosa che rende onore alla decapitazione del Battista. La melodia e l'ispirazione da un salmo sono frequenti nel genere *sacramental* posteriore: soprattutto in Calderón, la musica ha un ruolo eminente e alcuni dei suoi maggiori *autos*, come per esempio *El Sacro Pernaso*, traggono spunto proprio da un salmo.

¹¹³ M. L. Mateo Alcalá, *Espacio y figuras infernales en el Códice de autos viejos*, in Close, *Edad de Oro Cantabrigense*, cit., pp. 449-454, p. 449.

¹¹⁴ Anonimo, *Códice de autos viejos*, ed. Pérez Priego, cit., p. 7.

¹¹⁵ Ibi, p. 8.

¹¹⁶ Ibi, p. 9.

¹¹⁷ Anonimo, *Aucto de la degollación de Sant Juan Baptista*, in Anonimo, *Códice de autos viejos*, ed. Pérez Priego, cit., vv. 366-367.

Nella *Farsa del Sacramento de Adán*, a differenza dell'*Aucto de la degollación de Sant Juan Baptista*, si utilizza l'allegoria. L'analisi dei nove personaggi presenta, infatti, *figuras* allegoriche che visualizzano concetti astratti e simbolici. *Apetito Sensitivo*, *Apetito Racional*, *Razón Natural*, *Trabajo*, *Enfermedad*, *Pobreza*, *Ley de Gracia* e la *Fe* rappresentano la quasi totalità dei personaggi e, con l'unica eccezione di *Adán*, si caricano del significato allegorico corrispondente. In quest'opera, in modo figurato, si riproduce il peccato di Adamo nel giardino di Eden anticipandovi, seppur con il contrappasso, la relazione tra la mela dei progenitori e l'Eucarestia.

Un'ulteriore analogia con il genere *sacramental* è la struttura della *pièce*. Come in numerosi *autos* successivi, la rappresentazione è preceduta da una *loa* che riassume i contenuti centrali dell'opera: esaltazione dell'Eucarestia e identificazione tra Dio e le specie del pane e del vino. In questo modo, si anticipa il messaggio dell'epilogo, come si evince dai seguenti brani:

Argumento es claro y llano,
y es cómo Dios soberano
so especie de vino y pan
a todo hijo de Adán
se le da agradable y sano¹¹⁸.

VILLANCICO

[*Todos los emponzoñados
de la ponzoña de Adán,
venid y seréis curados
con celestial vino y pan.*]¹¹⁹.

La prima citazione, dalla *loa* della *Farsa del Sacramento de Adán*, celebra il mistero eucaristico, delineando la trasformazione del pane e del vino in corpo e sangue di Cristo. Le rime "soberano/sano" e "pan/Adán" rafforzano questo concetto mettendo in evidenza che Dio si offre a tutta l'umanità nel pane e nel vino come nutrimento di vita.

Il secondo passo presenta la fine della *Farsa del Sacramento de Adán*. Come in numerosi *autos*, anche qui, il canto conclude la *pièce* e, con la spettacolarità della melodia, riassume l'intera rappresentazione. In questi versi, la reiterazione concettuale insiste sulla trasformazione del pane e del vino in corpo e sangue di Gesù. La rima di "emponzoñados"/"curados" e "Adán"/"pan" evidenzia, poi, che soltanto il pane e il vino celesti possono disintossicare dal peccato originale.

La *Farsa del Sacramento de Adán* anticipa l'*auto* anche nell'accresciuta complicazione dell'*argumento*, basata su più personaggi e su binarismi antitetici come tra *Apetito Sensitivo* e *Apetito Racional* che, suggerendo la contraddizione tra bene e male, forniscono già il

¹¹⁸ Anonimo, *Farsa del Sacramento de Adán*, in Anonimo, *Códice de autos viejos*, ed. Pérez Priego, cit., vv. 26-30.

¹¹⁹ Ibi, vv. 476-479.

"manicheismo" del genere *sacramental* posteriore¹²⁰.

Anche la *Farsa del Sacramento llamada la esposa de los Cantares* prelude in ampia misura all'*auto* ed è una teatralizzazione delle nozze tra Cristo e l'anima umana. L'opera è introdotta da una *loa* che, come nel futuro genere *sacramental*, ne sintetizza i punti salienti. Il suo testo si apre con i seguenti versi:

En la mesa divinal
donde tuvo convidado
Dios al linaje humanal,
por banquete más real
a sí mismo en pan se ha dado¹²¹.

Qui, il pane viene identificato con la divinità, in aperta polemica antiprottestante e l'Eucarestia è assimilata al banchetto. Come nel futuro *auto*, il mistero eucaristico rivendica l'importanza della Messa, corroborando la presunta falsità delle affermazioni luterane. La "mesa divinal" è, qui, sinonimo dell'altare e, rimando con "linaje humanal" e "banquete más real", evidenzia la concretezza del sacramento eucaristico e la sua donazione al genere umano. Questo è anche ribadito dalla rima "convidado" e "dado" che rafforza l'idea per la quale, immolandosi, Dio offre all'umanità il suo corpo e il suo sangue nel pane e nel vino.

La prefigurazione è un'altra affinità tra la *Farsa del Sacramento llamada la esposa de los Cantares* e l'*auto sacramental* posteriore:

CHRISTO ¿Qué haces, paloma mía,
mi Esposa y mi dulce amor?¹²²

Qui, Christo, rivolgendosi ad Alma, riecheggia il *Cantico dei Cantici*. La dolcezza delle espressioni e l'immagine della colomba ne riproducono, infatti, i passi salienti stabilendo una congiunzione tra *Antico* e *Nuovo Testamento*.

L'ispirazione dal *Cantico dei Cantici* anticipa numerosi *autos* successivi che vi ricorrono per descrivere le nozze tra Cristo e l'anima umana. Sia Lope de Vega ne *La adúltera perdonada* che Pedro Calderón de la Barca ne *El Verdadero Dios Pan* risentono, infatti, della sua influenza, servendosi della sua poeticità per spiegare l'Eucarestia.

Oltre a questi testi che precorrono l'*auto sacramental*, Ignacio Arellano individua tre diverse

¹²⁰ Ibi, p. 171.

¹²¹ Anonimo, *Farsa del Sacramento llamada la esposa de los Cantares*, in Anonimo, *Códice de autos viejos*, ed. Pérez Priego, cit., vv. 6-10.

¹²² Ibi, vv. 259-260.

tappe nello sviluppo del genere, facendo coincidere quella centrale con l'attività di Calderón. Il critico continua il discorso di studiosi suoi predecessori traendo conclusioni affini a quelle di Bruce W. Wardropper nella sua *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. Evolución del auto sacramental antes de Calderón* (1967)¹²³.

Basandosi in parte su questo lavoro, Arellano stabilisce che la prima periodizzazione dell'*auto sacramental* inizia con le opere di Juan del Encina, Lucas Fernández e Juan de Timoneda¹²⁴.

Soprattutto nella produzione iniziale del primo, i personaggi si rifanno prevalentemente alla tradizione dell'*officium pastorum*. Nel teatro di Juan del Encina, infatti, l'ambientazione bucolica è una costante drammatica che, tra i suoi precedenti, annovera le lettere greco-latine. Per il motivo pastorale, Encina può essere stato influenzato anche dal coevo Umanesimo che, ricco di opere arcadico-pastorali, può aver rappresentato una sua fonte di ispirazione. Oltre a queste influenze, Juan del Encina, si ispira anche a pastori reali di cui ha osservato atteggiamenti, espressioni verbali, mimica e abbigliamento nelle campagne di Salamanca.

L'*incipit* del teatro *sacramental* è, dunque, reperibile anche in Juan del Encina, sebbene questo poeta non abbia mai scritto opere per il *Corpus Christi*. Così, sia la seconda parte della sua *Primera Égloga* (1492) che la *Representación a la muy bendita pasión y muerte de nuestro precioso Redentor* (1497) anticipano gli *autos sacramentales*. In entrambe le *pièces*, il drammaturgo impiega, infatti, il simbolismo con funzione allegorica¹²⁵.

La *Égloga representada en la noche de la Natividad de Nuestro Salvador* consta di cinque personaggi, tutti pastori: Ana, Lucas, Marco, Mateo e Juan. I loro nomi hanno un considerevole valore simbolico: gli uomini rievocano i quattro evangelisti; l'unico personaggio femminile suggerisce, invece, la madre della Madonna. La semplicità dei loro dialoghi annuncia la venuta al mondo di Gesù, riproducendo una cornice natalizia da *auto de navidad*. Di quest'opera, ecco alcuni esempi significativi:

LUCAS Aun agora, en este punto,
Dios y hombre todo junto,
y una virgen lo parió¹²⁶.

MATEO Yo también bien lo sentía.
Mas primero lo sintió
aquellotro que escribió¹²⁷.

¹²³ Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro.*, cit., p. 22.

¹²⁴ Arellano, *Autos sacramentales*, in Alcalá-Zamora y María Díez Borque, *Obras maestras*, cit., p. 639.

¹²⁵ Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, cit., p. 166.

¹²⁶ J. del Encina, *Égloga representada en la Noche de la Natividad de nuestro Salvador*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, p. 6.

Nella tradizionale ambientazione bucolica, Lucas annuncia l'incarnazione grazie al parto verginale di Maria e proclama la duplice natura di Cristo. Nel *parlamento* di Mateo, per corroborare il discorso di Lucas, vi si legge, tra le righe, la profezia di Isaia, secondo cui Gesù sarà partorito da una Vergine. Nelle parole di Mateo, si adombra, così, la prefigurazione: anticipando uno dei meccanismi dell'*auto sacramental*, si annuncia anche l'allegoria nella misura in cui un fenomeno è figura di uno successivo.

La *Égloga representada en la noche de la Natividad de Nuestro Salvador* è ancora priva dell'esaltazione eucaristica delle fasi future del genere *sacramental*. Benché indirettamente, la sua insistenza sull'incarnazione anticipa, però, il contenuto dell'*auto* maturo. I personaggi-pastori preludono al successivo *auto sacramental* giacché, spesso, anche nell'ultimo Calderón, ricorrono ambientazione e figure bucoliche.

Analogamente all'*Égloga representada en la noche de la Natividad de Nuestro Salvador*, la *Representación a la Passión y muerte de Nuestro Redentor* consta di un numero esiguo di personaggi, addirittura soltanto quattro: gli eremiti Hijo e Padre, Verónica e Ángel. La *pièce* è una rappresentazione *sui generis* della Passione e Morte di Cristo e prende spunto dalla conversazione di Padre e Hijo.

La maggior differenza tra le due *pièces* consiste nel fatto che, nella seconda, le *figuras* non appartengono né alla cultura bucolica né rappresentano un tema natalizio. La loro principale analogia sta, invece, nel mancato raggiungimento dell'apoteosi eucaristica delle tappe successive dell'*auto sacramental*. Pur insistendo sulla passione e morte di Cristo, nella *Representación a la pasión y muerte de Nuestro Redentor*, Juan del Encina non esalta, infatti, l'Eucarestia come sacramento. Nondimeno, la rappresentazione del Calvario di Gesù prelude ai futuri sviluppi del genere *sacramental*: nella compiutezza di quest'ultimo, il trionfo dell'Ostia è, infatti, spesso, preceduto dalla descrizione delle tappe salienti della morte del Messia. L'*auto sacramental* posteriore, pertanto, si edifica sul teatro sacro precedente per portare a maturazione quanto già presente *in nuce* agli albori del genere.

A titolo esemplificativo, si notino i seguenti versi della *Representación a la pasión y muerte de Nuestro Redentor*:

VERÓNICA

[...]

Que desde muy gran mañana
andavan ya desvelados
estos judíos malvados

¹²⁷ Ibi, p. 6.

por matarle con gran gana¹²⁸.

PADRE

[...]

¡Cómo el criador padece
por salvar la criatura!

[...]

VERÓNICA

[...]

Su cara abofeteada
y escupido todo el gesto,
y de espinas, por denuesto,
su cabeza coronada¹²⁹.

Nel primo passo, entra in scena Verónica che, per la propria onomastica, rievoca la maggiore delle pie donne. Il suo *parlamento*, rafforzato dalla rima, è un'allusione anti giudaica al deicidio degli ebrei. L'antisemitismo mostrato anticipa l'*auto* maturo che, più o meno velatamente, ne è disseminato, palesandosi soprattutto nella tarda produzione calderoniana.

Nel secondo passo, il Padre, che è un eremita, sottolinea il dolore patito dal Creatore per salvare la creatura. Questo concetto è, a sua volta, ribadito da Verónica che, seppur con *variatio* e con maggior profusione di dettagli, ripete gli aspetti salienti della Passione di Gesù e reitera il discorso di Padre.

Malgrado l'introduzione di Verónica non apporti all'azione né dinamicità né novità, il pleonasma e la reiterazione, tipici del barocco, contraddistinguono il genere *sacramental* maturo.

Il contemporaneo di Encina, Lucas Fernández, pubblica, nel 1514, tutta la sua produzione drammatica. Anch'egli utilizza colloqui pastorali su temi religiosi e, nel suo *Auto de la Pasión* (c. 1500), presenta la prima allusione all'Eucarestia del teatro spagnolo. Il riferimento a questo sacramento è, qui, solo sfumato ma appare naturale che se ne parli visto che l'opera rappresenta la fase conclusiva dell'esistenza terrena di Cristo. La spontaneità di questo richiamo è, tuttavia, anomala in una *pièce* forse non destinata al *Corpus*. Come per Encina, neppure per Fernández, esistono, infatti, attestazioni che abbia scritto per tale occasione. Quantunque sia azzardato affermare che l'*Auto de la Pasión* influenzi in modo duraturo l'evoluzione del genere *sacramental*, il suo contributo è comunque considerevole. Fernández rafforza, infatti, il modello teatrale di Encina, sebbene lo renda più serio e più rispettabile presso gli ecclesiastici. Egli è, inoltre, l'iniziatore della consuetudine per cui i pastori ignoranti formulano domande all'eremita per ascoltarne con

¹²⁸ Encina, *Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor*, Buenos Aires, Biblioteca Virtual, 2003, p. 5.

¹²⁹ *Ibidem*.

attenzione le risposte¹³⁰.

L'Auto de la Pasión presenta, per taluni aspetti, dei punti di contatto con la *comedia de santos* poiché è la prima opera teatrale del *Siglo de Oro* dove compare una conversione: quella di San Dionisio. Nella sua maggior raffinatezza drammatica, questa *pièce* comincia a utilizzare anche l'idea del Bestiario, di notevole ricorrenza nelle fasi future del genere *sacramental*. Di seguito, è osservabile un esempio:

MATEO

Bien como oveja paciente
entre los lobos rabiosos
quedó el gran Rey obediente,
muy clemente,
entre perros maliciosos¹³¹.

San Matteo usa la similitudine di Cristo con la pecora paziente tra lupi rabbiosi. In relazione a Gesù, viene, qui, impiegata l'immagine dell'agnello, non solo per la docilità ma anche per il sacrificio che essa evoca. I nemici della Parola di Dio sono, invece, identificati con animali selvaggi e rapaci: la rima ribadisce questo concetto polarizzando l'antitesi tra gli aggettivi positivi e quelli negativi. Così, la pazienza, l'obbedienza e la clemenza sono associate a Cristo, mentre la rabbia e la malizia sono legati agli antagonisti di Gesù.

L'Auto de la Pasión insiste anche sul valore allegorico del successivo *auto sacramental* e anticipa il concetto di "sorellanza tra le arti diverse". Il passo seguente ne è un esempio:

MADALENA

¡Qué fue verlo desclavar
de la cruz sus pies y manos,
y en el regazo de echar
de su Madre a reposar,
ya contentos los profanos!¹³²

Qui, con l'eccfrasi rafforzata dalla rima, Madalena rievoca la deposizione di Gesù dalla croce, presentando una stretta relazione con dipinti e sculture. Questo brano stabilisce, così, analogie con la *Pietà* di Michelangelo, conservata presso i Musei Vaticani e risalente agli ultimissimi anni del XV secolo, e la *Deposizione* (1507) di Raffaello Sanzio, custodita alla Galleria Borghese di Roma.

L'apporto decisivo all'evoluzione del genere *sacramental* è impresso dal valenziano Juan de

¹³⁰ Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, cit., p. 171.

¹³¹ Lucas Fernández, *Auto de la Pasión*, Buenos Aires, Biblioteca Virtual Universal, 2003, p. 19.

¹³² Ibi, p. 25.

Timoneda, fautore della trasformazione della *farsa* anonima in *auto* precalderoniano¹³³ e autore dei *Ternarios Sacramentales*, pubblicati in due tomi nel 1575¹³⁴. La critica concorda, spesso, che l'originalità di Timoneda non sia nella novità dei temi trattati ma nella riscrittura di precedenti *dramas* del *Corpus* per conformare la sua opera all'*auto sacramental*¹³⁵.

Per l'ispanista francese Prosper Mérimée, l'arcivescovo di Valencia Juan de Ribera avrebbe ispirato tale drammaturgo. Di diverso avviso, invece, è il suo connazionale Marcel Bataillon: il *Ternario Spiritual*, scoperto nel 1917 e pubblicato da Timoneda nel 1558, indurrebbe, infatti, a supporre l'influenza di un altro arcivescovo della città: don Francisco de Navarra¹³⁶.

Uno dei punti forti di Timoneda consiste nell'essere attivo a Valencia proprio negli ultimi anni di permanenza della corte prima del suo definitivo trasferimento a Madrid allo scadere del XVI secolo. Il contesto urbano del poeta è, infatti, uno dei più appropriati per rinvigorire la festa del *Corpus Domini*. A Valencia, il massiccio radicamento della comunità moresca, di fede islamica, costituisce una minaccia per la Spagna e per le sue tradizioni religioso-culturali. Il drammaturgo, dunque, contribuisce allo sviluppo del genere *sacramental* in un momento in cui il teatro non è solo intrattenimento ma è anche impegno e propaganda a favore della comunità di appartenenza¹³⁷.

Per comprendere meglio la produzione di Timoneda, ci soffermeremo sulle seguenti opere: *La oveja perdida*, *La fuente de los siete sacramentos* e *L'auto de la fe*.

La prima *pièce*, malgrado la povertà scenica deducibile dalle *acotaciones*, è in stretta simbiosi con le *Sacre Scritture*. I suoi cinque personaggi San Pedro, Christo, o Cristóbal Pascual, Ángel Miguel, Ángel Custodio e Apetito sono tutti di estrazione bucolica. Ispirandosi alla parabola della "pecorella smarrita" del *Vangelo* di Giovanni, Christo, figura del "Buon Pastore", è antagonista di Apetito, allegoria satanica, e riscatta il "gregge disperso" alludendo all'Eucarestia.

Fra i brani più significativi de *La oveja perdida*, ecco il seguente:

MIGUEL

[...]

¿No me entrujas cómo hué,
y le armé la zancadilla
cuando yo con él luché,
y allá en lo bajo lo eché
a vueltas de su cuadrilla?¹³⁸

¹³³ Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, cit., p. 245.

¹³⁴ *Ibi*, p. 248.

¹³⁵ *Ibi*, p. 245.

¹³⁶ *Ibi*, p. 250.

¹³⁷ *Ibi*, p. 252.

¹³⁸ J. de Timoneda, *La oveja perdida*, in N. González Ruiz (a cura di), *Piezas maestras del teatro teológico español*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1953, p. 48.

San Michele Arcangelo, personificato da Miguel, rievoca la cacciata di Satana e degli angeli ribelli dal Paradiso Terrestre. Qui, Timoneda abbozza il motivo della prefigurazione che, già trattato dai drammaturghi precedenti, raggiunge maggiore sistematicità e completezza.

Nel seguente brano de *La oveja perdida*, il poeta segna un ulteriore passo verso la compiutezza dell'*auto sacramental*:

CUSTODIO

[...]

Deja la oveja, zagal;
tú de ella no tengas cura,
que es de Cristóbal Pascual,
el hi del gran mayoral,
que mora allá en el altura¹³⁹.

Come si evince da questi versi, il Cristóbal Pascual che menziona Custodio è l'eponimo di Gesù. Nell'onomastica di questo personaggio, già si delineano i giochi verbali del successivo *auto calderoniano*. "Cristóbal" è, infatti, eco di Cristo; "Pascual" è, invece, allusione alla Pasqua e al sacrificio messianico. Il nome doppio del protagonista maschile, con la sua ridondanza concettuale, è uno stratagemma della cultura barocca e della tradizione letterario-teatrale che, da essa, scaturisce.

Ne *La fuente de los siete sacramentos*, recitano quattro personaggi: El Sosiego, nella *mise* dell'anziano, San Joan, in quella di pastore, Entendimiento, come gentiluomo e un angelo. In quest'opera, si celebra Cristo come fonte dei sette sacramenti, antitesi dei sette vizi capitali e, menzionando la manna, si prefigura l'Eucarestia.

Qui, l'intuizione di Timoneda consiste nell'*Introito*¹⁴⁰ che, aprendo la *pièce*, pare sostituire la futura *loa*, riassumendo l'*auto* seguente. Il riferimento al pane e al vino celesti annuncia la transustanziazione e anticipa l'Eucarestia, il contenuto più importante del testo che introduce. A titolo esemplificativo, ecco alcuni versi dell'*Introito*, proclamati dal capocomico:

AUTOR

Cristianísimo colegio
junto por gracia divina,
a donde el saber se afina;
norte y luz y privilegio
de la fe santa y benina;
si atención prestan, señores,
silencio y favor nos dan,
como en espejo verán
los más inmensos favores

¹³⁹ Ibi, p. 46.

¹⁴⁰ Timoneda, *La fuente de los siete sacramentos*, in González Ruiz (a cura di), *Piezas maestras del teatro teológico español*, cit., p. 60.

del celestial Vino y Pan¹⁴¹.

Nell'*Auto de la fe*, Timoneda inserisce la classica dedica all'arcivescovo Joan de Ribera e, anche qui, con l'*Introito*, esalta l'Eucarestia. La Fe, la Razón e la Justicia, in veste di donzelle, e il Mundo, come panettiere, sono le *personas* di questa *pièce* la cui trama gravita attorno al contrasto tra il pane mondano e quello di Cristo. La Razón, innescando il pentimento, si unisce a Fe affinché si celebri il trionfo dell'Eucarestia. Il poeta introduce anche il *bellum intestinum* dell'anima, preludio all'*auto sacramental* calderoniano:

RAZÓN

Y si el hombre se arrepiente,
alcance de ti perdón¹⁴².

La Razón evoca il pentimento come condizione essenziale per il perdono e, alludendo al ravvedimento umano, abbozza il dualismo manicheo tra bene e male del più maturo *auto sacramental*.

La prima periodizzazione, proposta da Arellano, prosegue anche in età coeva a Lope de Vega allorché il genere è coltivato da drammaturghi che scrivono per il teatro profano. Tra di essi, spicca lo stesso *Fénix* assieme ai suoi contemporanei Tirso de Molina, Antonio Mira de Amescua e José de Valdivielso.

A differenza di Timoneda, Lope è consapevole di essere uno dei primi autori drammatici che vivono dei proventi della loro penna¹⁴³. Proprio per questo, il *Fénix* asseconda il gusto del pubblico, fondendo l'argomento tipico dell'*auto* alla *comedia* profana aurea. Così, caratteristici motivi secolari, come l'onore, si coniugano con la seduzione e la vendetta, altrettanti temi laici. Ma, l'ispirazione profana si amalgama con le fonti cattoliche in aperta polemica antiprottestante. Il miracolo dei sacramenti e l'esaltazione eucaristica evitano, così, lo spargimento di sangue *ad maiorem gloriam fidei*¹⁴⁴.

A titolo esemplificativo, tra gli *autos* lopeschi, è interessante soffermarci su *La adúltera perdonada*. Unendo la *comedia de honor* con il *Cantico dei Cantici*, il drammaturgo rappresenta la redenzione dell'anima dopo la colpa. Alma è la moglie del Figlio dell'Uomo o Esposo che ascolta le proposte di Deleite, emissario di Mundo, e quelle di Conocimiento, ambasciatore di suo marito. Alma, da sposa fedifraga, cade nella tentazione di Mundo e del suo aiutante; cionondimeno,

¹⁴¹ Ibi, p. 60.

¹⁴² Timoneda, *Auto de la fe*, in González Ruiz (a cura di), *Piezas maestras del teatro teológico español*, cit., p. 75.

¹⁴³ Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro.*, cit., p. 276.

¹⁴⁴ Ibi, p. 279.

l'infedeltà non si conclude nella cruenta omicida ma nel perdono dell'adultera:

IGLESIA.

Esposa, llama
la Eucaristía y Penitencia.
[...]

JUSTICIA.

Vencida estoy; ya no puede,
porque si esas dos le amparan,
mis fuerzas quedan rendidas¹⁴⁵.

Justicia, allegoria del castigo divino, si arrende e, cessando di chiedere la morte della moglie traditrice, opta per la clemenza nei suoi confronti. In questa trasformazione, differendo dal Protestantesimo e polemizzando contro di esso, Iglesia ha un prioritario ruolo di intermediazione, invitando la sposa alla Penitenza e all'Eucarestia. La prima prevede, infatti, come ultima tappa, la confessione, uno dei maggiori sacramenti della Chiesa di Roma, tanto vituperato, però, da Lutero e dai suoi discepoli. La seconda, riparazione del peccato, è il mezzo tramite cui ottenere la salvezza.

Ne *La adúltera perdonada*, databile attorno al 1607, non è ancora osservabile l'apoteosi eucaristica e la raffinatezza allegorica del Calderón maturo. Con Lope, infatti, l'*auto*, ancora in evoluzione, è lontano dalla completezza successiva. Il *Fénix*, tuttavia, segna un momento determinante nel suo sviluppo, consentendo un radicale cambiamento nella struttura del genere. A differenza dei drammaturchi precedenti, infatti, Lope impiega non solo un numero superiore di personaggi ma ricorre anche a un maggior uso di *figuras* allegoriche.

Questi due aspetti sono osservabili, per esempio, ne *El pastor lobo y cabaña celestial*, dove il *Fénix* mette in scena otto personaggi: Pastor Cordero, Cordera, Custodio, Voluntad, Pastor Lobo, Apetito, Cuidado e Descuido. In quest'*auto*, il drammaturgo riproduce l'antagonismo tra il pastore buono e quello malvagio, allegoria della lotta tra Cristo e Satana per la natura umana. Una citazione significativa di questa *pièce* è la seguente:

Valle, entre cuyos árboles se verá la cabaña de LA CORDERA. Sobre una montaña, una corpulenta cruz, y sobre otra la cabaña del PASTOR LOBO, cubierta de flores¹⁴⁶.

Paragonata alle didascalie di poeti precedenti, questa è più particolareggiata e riflette una maggiore complessità scenica, lasciando presupporre che, nel primo Seicento, i mezzi teatrali sono

¹⁴⁵ L. de Vega, *La adúltera perdonada*, in M. Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega VII. Autos y coloquios*, Madrid, Atlas, 1963, p. 334.

¹⁴⁶ L. de Vega, *El pastor lobo y cabaña celestial*, in González Ruiz (a cura di), *Piezas maestras del teatro teológico español*, cit., p. 97.

molto più abbondanti dei decenni passati tali da assecondare la crescente elaborazione delle *pièces*.

Un altro esempio, tratto da *El pastor lobo y cabaña celestial*, è il seguente:

(Sale EL CUIDADO, pastor, con ojos.)¹⁴⁷

In questa *acotación*, seppur con un'esiguità di termini, Lope introduce alcuni dettagli che, a differenza dei poeti anteriori, suggeriscono un vestiario più articolato. L'espressione "con ojos", per esempio, mette in evidenza che gli abiti de El Cuidado, vestito da pastore, presentano, non a caso, degli occhi. Questo non stupisce giacché il personaggio, allegoria dell'attenzione, rafforza, con i vestiti, il concetto al quale rimanda.

Ne *El pastor lobo y cabaña celestial*, la maggiore complessità scenica è anche funzionale alla più elaborata allegoria dell'*auto*. Di ciò, si ha un esempio nella seguente citazione:

CORDERA

Flores y fuentes del prado
me daban nuevas de ti,
unas con suave olor
y otras con risa. Pastor,
dame mil veces tus pies¹⁴⁸.

Ispirandosi alla parabola del Buon Pastore, Cordera allegorizza l'anima umana alla ricerca di Cristo. Diversamente dai drammaturghi precedenti, Lope attribuisce una preponderanza ai sensi che, a partire dai suoi *autos*, raggiungono maggiori potenzialità espressivo-spettacolari. Questo brano ne è un esempio: il riferimento ai fiori e alle fonti, scandito dall'allitterazione, ribadisce uno scenografico gioco plurisensoriale fatto di odori e suoni da tipica *comedia palaciega*.

L'intuizione maggiore del *Fénix*, nel genere *sacramental*, consiste, pertanto, nella fusione di sacro e profano per esaltare l'Eucarestia.

L'accresciuta spettacolarità degli *autos* lopeschi è riscontrabile anche nel passo de *El pastor lobo y cabaña celestial* riportato di seguito:

(Deshácese la cabaña del LOBO con fuego)¹⁴⁹.

In questa *acotación*, il disfarsi della sua capanna per il fuoco è un complesso artificio scenotecnico che rappresenta la falsità del Pastor Lobo, allegoria del Demonio. Il *Fénix* ammonisce,

¹⁴⁷ Ibi, p. 105.

¹⁴⁸ Ibi, p. 103.

¹⁴⁹ Ibi, p. 120.

così, gli spettatori sull'evanescenza delle promesse diaboliche e li diverte con i fuochi fatui, osservabili più tardi anche nel teatro *sacramental* di Calderón.

A Tirso de Molina vengono attribuiti cinque *autos* di incerta datazione: *Auto de Nuestra Señora del Rosario: la madrina del Cielo*, *El Laberinto de Creta*, *No le arriendo la ganancia*, *El Colmenero Divino* e *Los hermanos parecidos*¹⁵⁰. La critica principale alla sua produzione sacramentale si fonda, soprattutto, sull'approccio ai personaggi. I commentatori affermano, infatti, che, a differenza di altri poeti, in Tirso, il punto centrale non è l'Uomo ma un uomo, sia esso santo o peccatore evidenziando, per i suoi *autos*, struttura compatta e linguaggio concettista¹⁵¹.

A titolo esemplificativo, ci soffermeremo su *El Laberinto de Creta*. Lo sfondo di questa *pièce* è il mito omonimo e i personaggi che vi recitano sono El Rey de Etiopía, Ariadna, un tedesco, el Minotauro, Teseo, Minos, Floriso, Dédalo, il *gracioso* Risel e Fileno. Teseo, allegoria di Cristo, lotta contro Minos, incarnazione di Satana, per liberare Ariadna o natura umana dalla prigionia del peccato, metaforicamente rappresentata dal labirinto di Creta. Nel riuscire in questo intento, Teseo deve anche sconfiggere il Minotauro, il mostro posto a guardiano del labirinto che è allegoria del Protestantesimo.

Il passo seguente, tratto da *El Laberinto de Creta*, mostra l'unità formale e il concettismo barocco della *pièce*:

TESEO
[...]
entre accidentales velos
os convido a tres sustancias:
divinidad, alma y cuerpo;
tendréisme hasta el fin del mundo
tan continuo, tan perpetuo,
que desde ahora me llame
la Fe, «yuge sacramentum»;
comeréisme cada día,
mas no como el alimento,
que se convierte en sustancia
del que le come, perdiendo
el ser que hasta entonces tuvo,
que aquí, con modo diverso,
el que coma se transforma
en el manjar, adquiriendo
casi el ser del que es comido [...]¹⁵²

Qui, Teseo/Cristo spiega la transustanziazione e parafrasa i *Vangeli* nei passi in cui Gesù,

¹⁵⁰ Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro.*, cit., p. 325.

¹⁵¹ *Ibidem.*

¹⁵² T. de Molina, *El Laberinto de Creta*, in González Ruiz (a cura di), *Piezas maestras del teatro teológico español*, cit., p. 296.

rassicurando i discepoli, promette che sarà con loro sino alla fine del mondo. Il protagonista propone, in questa battuta, una capziosa disquisizione teologica illustrando la conversione del pane e del vino in corpo e sangue di Cristo. Il concettismo di questo *parlamento* preannuncia quello di Calderón de la Barca. La scolastica ispira, infatti, il linguaggio utilizzato soprattutto nei vocaboli "accidentales" e "sustancias". L'artificiosità è manifesta anche nella descrizione della trasformazione di colui che si nutre dell'Eucarestia nell'Ostia stessa.

L'autentico avanzamento verso la formula calderoniana è, però, effettuato da Antonio Mira de Amescua¹⁵³. Come precursore di Calderón, egli rappresenta un ponte tra quest'ultimo e Lope. I suoi *autos* sono tipici del periodo lopesco, sebbene presentino una più cospicua sicurezza teologica, una maggior unione di allegoria e storia e un impiego di alcune personificazioni destinate a perdurare nell'*auto* tipo posteriore¹⁵⁴.

A mo' d'esempio, si menzioni *Pedro Telonario*. Benché quest'opera sia un *auto*, il titolo e la storia sono anomali poiché richiamano la *comedia de santos*. Nella *pièce*, infatti, Mira de Amescua mette in scena la conversione del romano Pedro Telonario. Spietato esattore delle tasse, esso si rifiuta di dare l'elemosina ai poveri perché concepisce la miseria come un castigo divino, ma si ravvede, infine, dinanzi all'Eucarestia.

A riprova di ciò, si osservi la seguente *acotación* dell'epilogo dell'opera:

(Corran una cortina y parezca
una mesa con un cáliz y una
hostia y dos sillas, y estará CRISTO sentado a la mesa y
PEDRO, hincado de rodillas,
retirado un poco; y cantan
los músicos.)¹⁵⁵

Questa scena riproduce alcune peculiarità della *comedia de santos*. Nell'iconografia tipica di quest'ultimo genere, la prostrazione del santo davanti all'Eucarestia è un *cliché* di notevole ricorrenza. In tale didascalìa, Mira de Amescua ricorre al calice e all'Ostia; al contrario di drammaturghi degli albori del genere, esso impiega simboli caratteristici delle *pièces sacramentales*, destinati ad avere la loro auge nel successivo teatro sacro calderoniano. La maggior sicurezza teologica amescuana è tangibile anche nell'impostazione della scena. Il tavolo a cui è seduto Cristo rievoca, infatti, l'Ultima Cena e, per estensione, l'altare della Messa. Tra le righe, nella *acotación*, si rileva anche una polemica antiprottestante poiché Mira de Amescua esalta la

¹⁵³ J. M. Villanueva, *Mira de Amescua, maestro de Calderón*, in C. Strosetzki, *Actas del V Congreso de la asociación internacional Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2001, pp. 1326-1340, p. 1326.

¹⁵⁴ Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro.*, cit., p. 327.

¹⁵⁵ A. Mira de Amescua, *Pedro Telonario*, in González Ruiz (a cura di), *Piezas maestras del teatro teológico español*, cit., p. 814.

transustanziazione a detrimento del Protestantesimo.

In *Pedro Telonario*, si anticipa anche un motivo dell'*auto* calderoniano, del resto già riscontrato in Lucas Fernández. Seppur in modo implicito, nel brano menzionato, si nota un punto di contatto tra la *pièce* amescuana e le arti plastiche. La raffigurazione drammatica di Cristo, seduto a un tavolo, suggerisce, infatti, varie affinità con numerosi quadri realizzati tra il XIV e il XVI secolo, soprattutto in Italia. La *acotación* riportata si accosta al *Cenacolo* di Leonardo da Vinci, dipinto parietale realizzato a tempera grassa su intonaco tra il 1494 e il 1498 e oggi conservato nell'ex-refettorio del convento adiacente al Santuario di Santa Maria delle Grazie di Milano. Inoltre, la didascalia citata mostra analogie anche con l'*Ultima Cena* del Tintoretto, un olio su tela databile al biennio 1592-1594, custodito nella Basilica di San Giorgio Maggiore a Venezia. Le similitudini sono riscontrabili anche con molteplici *Cenacoli*, tramandati tramite affreschi e tavole monumentali, osservabili a Firenze.

In *Pedro Telonario*, inoltre, Mira de Amescua ricorre a tipici luoghi comuni del genere *sacramental*, spesso reperibili anche nella successiva produzione calderoniana. Si osservi la seguente didascalia, *incipit* dell'*auto*:

(Sale la AVARICIA vestida de turco.)¹⁵⁶

Nel *vestuario*, Mira de Amescua perpetra stereotipi che attribuiscono il vizio a etnie diverse dalla propria, precorrendo Calderón. Avaricia è una figura negativa che, simboleggiando un attributo satanico, viene rappresentata con abiti da turco. L'esotismo sottolinea, pertanto, che la dissolutezza appartiene agli altri popoli e che la razza spagnola è scevra da perversioni. Non è un caso, dunque, che Avaricia indossi proprio l'abbigliamento dei turchi che rappresentano l'infedele, essendo la Turchia il limite europeo della cristianità dove l'Islam comincia. Dietro questa metafora, non vi è solo la polemica contro il musulmano, indiretta celebrazione della *Reconquista* ispanica, ma vi si adombra anche la controversia dottrinale con l'eretico per eccellenza: il protestante, contro cui si scaglia l'*auto sacramental* aureo. Già nella produzione di Mira de Amescua, dunque, si nota una demonizzazione dell'altro.

In *Pedro Telonario*, inoltre, si introducono le coppie antitetiche della *comedia* profana, anticipando l'uso calderoniano del raddoppiamento oppositivo, tipico del teatro barocco del *Siglo de Oro*. In questa *pièce*, il protagonista è il padrone Pedro Telonario che funge da *alter ego* di Avaricia mentre Claudio, suo servitore, costituisce il doppio di Caridad¹⁵⁷. Il rapporto subalterno tra Pedro e Claudio è caratteristico del teatro *sacramental* calderoniano. Oltre a contraddistinguere il dramma

¹⁵⁶ Ibi, p. 791.

¹⁵⁷ Ibi, p. 800.

devoto aureo, però, la relazione impari di personaggi tra loro legati è peculiare anche nella prosa tra cui spicca il *Don Quijote* di Miguel de Cervantes¹⁵⁸.

José de Valdivielso pubblica a Toledo nel 1622 la raccolta *Doce autos sacramentales y dos comedias divinas*¹⁵⁹. Una delle caratteristiche più distintive di questo drammaturgo risiede nel sapiente uso dell'allegoria. Nella sua produzione, vi è la consuetudine del linguaggio figurato di provenienza biblica. Un'eccellenza notata dalla critica è lo stile poetico: influenzato dai versi di Luis de Góngora, Valdivielso ricorre, però, alle tendenze poetiche del suo tempo riuscendo a dominarle tutte. Il suo *corpus* mostra sfumature concettiste e, richiamandosi alla cultura rinascimentale, si contraddistingue per la trattazione del tema bucolico¹⁶⁰.

Un'innovazione di Valdivielso nell'evoluzione del teatro *sacramental* è la sua concezione di Gesù. Nelle *farsas* del secolo anteriore si insiste, infatti, cospicuamente sulla figura di un Cristo giudice, poco incline alla misericordia. Il perdono rappresentato in tali *pièces*, pertanto, scaturisce, spesso, dalla convinzione che Gesù indulga nei confronti del peccatore per intercessione della Madonna. Il Cristo di Valdivielso è più vicino a quello dei *Vangeli* e, sempre proteso al perdono, raccomanda ai suoi discepoli di fare altrettanto¹⁶¹. Negli *autos* di questo drammaturgo, come nel *Nuovo Testamento*, Gesù è predisposto al perdono purché l'Uomo, allegoria dell'umanità, lo invochi con cuore sincero e pentito, condizione imprescindibile per ottenere la grazia divina.

Valdivielso dà importanza anche all'ascesi, fonte d'ispirazione dei suoi *autos*¹⁶², tra i quali possiamo riflettere ora su *El hospital de los locos*. Qui, Culpa, aiutante di Luzbel/Demonio, ciruisce la protagonista Alma, definendosi rettore dell'ospedale di matti. Deleite, figlio di Culpa, funge da cattivo consigliere dell'anima che cade nella sua tentazione impazzendo. Género Humano imputa la follia all'aver bevuto l'acqua del Leteo, il fiume dell'oblio ma Inspiración illumina la protagonista sui principi del Cattolicesimo. Spiegando l'Eucarestia, San Pedro dà, infine, ad Alma il perdono per il suo peccato.

Alcuni dei tratti più importanti del teatro di Valdivielso compaiono nella seguente didascalia de *El hospital de los locos*:

(Tocan chirimías y córrese una cortina y aparece CRISTO NUESTRO SEÑOR, y del pecho le salen siete cintas encarnadas, que dan en siete cajas como de botica)¹⁶³.

¹⁵⁸ M. de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, vol. 1-2, ed. F. Lázaro Carreter, Madrid, Instituto Cervantes, 2004.

¹⁵⁹ J. de Valdivielso, *Doce autos sacramentales y dos comedias divinas*, ed. J. Vázquez de la Cruz Martín, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.

¹⁶⁰ Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro.*, cit., p. 305.

¹⁶¹ *Ibi*, p. 301.

¹⁶² *Ibi*, p. 302.

¹⁶³ Valdivielso, *El hospital de los locos*, in González Ruiz (a cura di), *Piezas maestras del teatro teológico español*, cit., p. 180.

In questa *acotación*, José de Valdivielso rappresenta Cristo secondo la tipica iconografia del teatro *sacramental* successivo. Qui, Gesù appare nella sua duplice versione di trionfatore e salvatore misericordioso. In modo allegorico, dal suo petto, si dipartono sette nastri, i sacramenti, che confluiscono in altrettante conche. Grazie alla carica pittorica dell'immagine, Valdivielso anticipa il bambino passionario di alcuni *autos* di Calderón. L'atmosfera festante della scena è ribadita anche dalle *chirimías* con cui, già in Valdivielso, si sottolinea l'apoteosi eucaristica.

In questa citazione, inoltre, Valdivielso anticipa l'*auto* calderoniano nella compresenza di musica, *ars* drammatica e arti plastiche. La melodia del suono si fonde, infatti, a pittura e scultura così da consentire un'autentica celebrazione dell'arte.

Un altro *auto* importante di Valdivielso è *El hijo pródigo*, ispirato alla parabola omonima. In esso, Juventud è un personaggio negativo che, vestito da pazzo, promette a Justino, il figliol prodigo, paradisi di piacere. Olvido, il villano *gracioso* dell'opera, funge da aiutante di Placer, il *galán*, e dichiara di risiedere a La Mancha. Insieme circuiscono il figliol prodigo ma, evocando la similitudine della polvere, Inspiración lo riconduce alla casa del padre, ricordando l'evanescenza dei piaceri mondani.

Ne *El hijo pródigo*, Valdivielso anticipa Calderón nei virtuosismi verbali; di ciò, si ha una riprova nella seguente citazione:

OLVIDO

Todo cuanto bueno era.
Por descartarme del bien
y buscar vida más ancha
soy vecino de la Mancha
y soy quien mancha también.
Soy un manchego truhán,
que, aunque con aqueste traje,
puedo manchar un linaje
tan grande como el de Adán.
Para sacarme las manchas
el cielo, con harto enojo,
todo el mundo echó en remojo
y aun hizo a la mar ensanchas¹⁶⁴.

Con questa battuta di Olvido, Valdivielso ricorre a un arguto gioco di parole per descrivere la macchia del peccato. L'acutezza sta, quindi, nella polisemia di "mancha". In castigliano, infatti, il termine ha un duplice significato dato che può riferirsi tanto alla regione ispanica dei natali di Don Quijote, quanto al sostantivo "macchia", inteso sia nella sua accezione fisica che morale. Olvido

¹⁶⁴ De Valdivielso, *El hijo pródigo*, in González Ruiz (a cura di), *Piezas maestras del teatro teológico español*, cit., p. 187.

manifesta una connotazione negativa poiché personifica l'oblio rappresentando il personaggio che dimentica la propria identità cristiana per spianare la strada al vizio. L'artificio semantico di Olvido insiste, con ironia, sulla sua provenienza dalla Mancha che, malgrado l'eco geografica, lascia trasparire il contenuto etico del discorso. Così, Valdivielso anticipa il concettismo calderoniano: nonostante la sua capziosità, l'orpello verbale, suggerisce, infatti, il messaggio morale del drammaturgo.

Nella periodizzazione dell'*auto sacramental*, la seconda tappa, avanzata da Arellano, coincide con l'auge del genere ed è personificata da Calderón. Nella sua produzione, c'è da notare la prolificità di composizione: gli vengono, infatti, attribuiti all'incirca 80 *autos*, alcuni dei quali anche con doppia versione, avendo come destinatarie città spagnole diverse. Quest'ultimo aspetto è dovuto alla committenza plurale delle autorità urbane che, seppur in anni diversi, il drammaturgo deve soddisfare. Nell'*auto* calderoniano, risalta la densità filosofica che si coniuga alla formula drammatica. Nella produzione *sacramental* di Calderón, l'impiego dell'allegoria si affina e il concettismo raggiunge l'apice delle sue potenzialità espressive. Il motivo classico abbonda: il drammaturgo, infatti, vi ricorre per spogliare il mito pagano e mettere a nudo le verità cristiane lì contenute. La compresenza di *ars* drammatica, arti plastiche e musica diviene una costante delle *pièces* calderoniane, soprattutto nella sua produzione matura di *autos*.

Per avere un'idea del teatro *sacramental* di Calderón che analizzeremo nel seguente capitolo, soffermiamoci innanzitutto sulla *Loa de El Verdadero Dios Pan*, la cui abbreviazione sarà, per nostra convenzione, LVDP. Essa è, infatti, un esempio che riassume predilezione per il concettismo; elaborato uso dell'allegoria; gusto per la mitologia classica e inclinazione alla compresenza artistica. A mo' d'esempio, esaminiamo i seguenti passi:

Sale la HISTORIA

HISTORIA

Ya que el contento de hoy
es tan general contento,
que al que no está loco hubo
quien dijo que no está cuerdo,
¿quién duda que a mí me toque,
más que a otro alguno, el festejo,
el júbilo y la alegría
de sus aplausos? Pues, siendo
la Historia en común, es fuerza
que también haya de serlo
en particular; con que,
humana y divina a un tiempo,
en la parte de divina
me están llamando a su obsequio
en el sacrificio, que hoy

ofrece la Tierra al Cielo,
ya la Epístola de Pablo,
ya de Juan el Evangelio,
puesto que a Pablo y Juan debe
la Sacra Historia ambos textos
de que sea Carne el Pan,
después de ser Carne el Verbo¹⁶⁵.

POESÍA

No me atrevo
a que sean buenos, mandados
hacer de priesa, porque esto
de hacer versos ha de ser
prevenido con más tiempo,
que el que los oye no admite
la disculpa de lo presto.
Y así, si espacio me dais,
por breve que sea, prometo
un Auto en que ha de probar
alegórico argumento
-fábulas desagráviando
porque al fin son de mi gremio-
que tuvieron los gentiles
noticias, visos y lejos
de nuestras puras verdades,
y como las oían ciegos,
sin lumbre de fe, a sus falsos
dioses las atribuyeron,
el fundamento viciando
pero no sin fundamento,
bien que confuso en las sombras
de mal distintos bosquejos
-de cuya filosofía
secreta no faltan textos-,
como se verá en el Auto
que segunda vez ofrezco (LVDP, VV. 297-323).

TODOS Y MÚSICA

En sacra solemnidad
rendidos hoy los afectos,
del corazón sean las ansias
y del alma los consuelos;
*y todo sea nuevo,
la obra, el tono, la voz y el instrumento.*

Con esta repetición tocan las chirimías, canta la música, y se da fin a la Loa (LVDP, VV. 362-367)

¹⁶⁵ P. Calderón de la Barca, *Texto de la Loa*, in P. Calderón de la Barca, *El Verdadero Dios Pan*, ed. F. Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2005, vv. 1-22. D'ora in poi, i passi del *Texto de la Loa* de *El Verdadero Dios Pan* sono indicati tra parentesi accanto alla citazione con l'abbreviazione LVDP e la segnalazione del numero dei versi.

Nel primo brano, Historia apre la *Loa*, annunciando la festa del *Corpus Christi*. Nel terzo e nel quarto verso, Calderón impiega un gioco di parole concettista, fondato sull'antitesi "loco (de contento)"/"cuerdo". Con questo virtuosismo verbale, il poeta sottolinea la pazzia di chi non festeggia il *Corpus* che, proprio per questo, viene giudicato privo di senso. L'equazione di incredulità e follia è ribadita anche dalla domanda retorica di Historia con cui il personaggio esalta il giorno della festa. L'autorevolezza dell'oggettività storica rafforza, infatti, l'idea per cui chi non è "loco de contento" non è "cuerdo".

Nel secondo passo, Poesía evidenzia l'importanza dell'allegoria e illustra la connessione tra fede cattolica e mito pagano. In questi versi, Calderón anticipa lo scioglimento dell'*auto*: seppur in modo velato, i dogmi del Cattolicesimo sono, infatti, già contenuti nelle narrazioni mitologiche. Quest'ultime sono, quindi, il pilastro del credo cattolico benché appartengano a una fase embrionale della "verità". La sinestesia "oían ciegos" esprime l'incompiutezza religiosa della mitologia classica e la falsità dei suoi dèi, malgrado le analogie con il vero Dio. Nel suo *parlamento*, Poesía dà a intendere che mito pagano e culto cattolico si fondono grazie all'allegoria.

L'ultima citazione coincide con l'epilogo della *Loa de El Verdadero Dios Pan*. Il ballo e il canto invitano il pubblico alla consolazione dell'anima e sottolineano l'esigenza della novità. Il suono delle *chirimías* evoca l'idea della compresenza di arti diverse: come in numerosi altri *autos*, la musica ha una parte importante e si unisce al teatro per accrescere la spettacolarità dell'opera.

Per tutta la vita, Pedro Calderón de la Barca si è dedicato all'*auto sacramental* e, dal 1651, anno dell'ordinazione sacerdotale, se ne è occupato in modo esclusivo fino alla morte, stabilendo un'inscindibile relazione biunivoca tra se stesso e questo genere che, con lui, raggiunge il massimo fulgore per poi eclissarsi dopo il suo decesso. Il motivo per cui il poeta si consacra come maggior esponente dell'*auto sacramental* è duplice: all'intrinseco merito artistico, si affiancano, infatti, ragioni storico-sociali. Nel drammaturgo, il genere non costituisce un monolite statico, bensì una realtà teatrale viva e in continua evoluzione. Calderón innova ininterrottamente il suo prolifico repertorio con esperimenti e tecniche via a via sempre più elaborati¹⁶⁶. Dagli anni '30 sino all'inizio degli anni '80 del Seicento, il poeta affina, infatti, progressivamente la sua espressione drammatica. Così, il confronto tra i suoi primi *autos* e quelli maturi rivela un'evoluzione all'insegna del costante sperimentalismo.

A riprova di ciò, come abbiamo segnalato sopra, basta notare che, per alcuni *autos* calderoniani, esiste uno stesso titolo con doppia versione, spesso destinata a città diverse per committenze municipali distinte. E' il caso, per esempio, delle due stesure de *El Divino Orfeo*, rappresentate rispettivamente nel 1634 e nel 1663, e delle altrettante di *Psiquis y Cupido*, la prima

¹⁶⁶ E. Rull, *Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2004, p. 45.

para Toledo del 1640 e la seconda *para Madrid* del 1665.

Il raffronto di queste *pièces* mette in evidenza una continua trasformazione: nella versione posteriore di uno stesso *auto* con duplice testo, si osserva un maggior numero di versi; una più cospicua quantità di personaggi; una più grande complessità scenica; un'allegoria più sicura e una più decisa autonomia dal mito che ispira l'opera. Tale metamorfosi è dovuta al significativo cambiamento del teatro aureo nel 1647, quando le rappresentazioni riprendono dopo l'interruzione per alcuni lutti che hanno colpito la casa reale. Nell'ottavario del *Corpus Christi*, a partire dalla data segnalata, le *pièces* sacramentali si riducono da quattro a due ma i *carros* semoventi su cui vengono rappresentate si raddoppiano, passando da due a quattro. Dal 1647, quindi, l'elaborazione del genere si intensifica; le opere diventano più estese e l'apparato sceno-tecnico si complica.

Per avere idea di ciò, analizziamo i seguenti brani. Il primo è tratto dalla prima versione de *El Divino Orfeo*, che abbrevieremo con DOP; il secondo è ricavato, invece, dalla seconda stesura dello stesso *auto* che indicheremo con la sigla DOS:

Orfeo.	Aqueronte.	La Gracia.
Aristeo.	El Amor.	Músicos.
Albedrío.	Eurídice.	Gente. ¹⁶⁷
El Príncipe de las Tinieblas.		
La Envidia.	La Naturaleza humana.	
Orfeo.	Día 5°.	
Día 1°.	Día 6°.	
Día 2°.	Día 7°.	
Día 3°.	Leteo, barquero.	
Día 4°.	Placer, villano. ¹⁶⁸	

Un paragone tra le due stesure mette in evidenza che, in DOS, il numero dei personaggi è lievemente maggiore che in DOP. Nella versione successiva, si notano, infatti, alcune figure aggiuntive, come i sette giorni della settimana, che, invece, non compaiono in quella anteriore.

In DOS, vi è anche una più profonda indipendenza dal mito di Orfeo ed Euridice, ispirazione dell'opera. Quantunque l'allegoria di Cristo conservi nelle due versioni il nome di Orfeo, in quella più tarda, Calderón sostituisce Eurídice con Naturaleza Humana e Aristeo con El Príncipe de las Tinieblas. Seppur con varianti, in linea di massima, i personaggi indicati espletano le stesse funzioni

¹⁶⁷ P. Calderón de la Barca, *El Divino Orfeo*, ed. J. E. Duarte, Kassel, Reichenberger, 1999, p. 309. D'ora in poi, le citazioni ricavate da questo testo, prima versione dell'*auto*, sono segnalate tra parentesi accanto alla citazione stessa mediante numero di versi o numero di pagina, preceduto dalla sigla DOP.

¹⁶⁸ Calderón de la Barca, *El Divino Orfeo*, ed. Duarte, cit., p. 203. D'ora in poi, le citazioni ricavate da questo testo, seconda versione dell'*auto*, sono segnalate tra parentesi accanto alla citazione stessa mediante numero di versi o numero di pagina, preceduto dalla sigla DOS.

nei due *autos*. Ciononostante, a differenza del primo, nel secondo, malgrado l'inevitabile allusione, il riferimento al mito di Orfeo è più sfumato. Il valore artistico di DOS è, pertanto, superiore poiché mostra un *auto* più maturo.

L'aggiunta di nuove *figuras* e la sostituzione onomastica di alcune che si mantengono mettono in evidenza che, dopo circa trent'anni, Calderón lima le sue tecniche drammatiche grazie all'accresciuta potenzialità sceno-tecnica dei primi anni '60 del Seicento. Rispetto a DOP, DOS si affranca dalle *comedias de honor* e, benché ne conservi i tratti, il suo maggiore distanziamento è tangibile nei nuovi nomi della protagonista femminile e dell'antagonista maschile. Il *ménage à trois*, tipico delle *comedias* profane della prima stesura de *El Divino Orfeo*, si perpetra anche nella versione del 1663, sebbene si inserisca in una prospettiva di più completa metafora teologica. Per meglio comprendere ciò, esaminiamo la trama dei due testi dell'*auto*.

In DOP, la musica scandisce l'*incipit* dell'opera¹⁶⁹. Orfeo/Dio, da pastore *galán*, suona la lira e canta, plasmando la sua creazione. In questa riproduzione del Paradiso Terrestre, Orfeo maledice l'idra con sette colli mentre la sua sposa, la contadina Eurídice/Natura Umana, gode dell'amicizia dei pastori Amor e Gracia e del contadino Albedrío. Malgrado Gracia lo consideri privo di senno, quest'ultimo, da tipico *gracioso*, disapprova il divieto di cibarsi di alcuni frutti imposto da Orfeo, riflettendo, così, sulla sua libertà. Aristeo/Demonio, contadino *galán*, annunciato sulla scena da Albedrío, comincia, quindi, con audacia a corteggiare la sposa di Orfeo.

Aristeo seduce, quindi, Eurídice con il linguaggio della lirica cortese e con immagini dell'*Orlando furioso*, offrendosi di mettersi ai suoi piedi e di incidere i loro nomi sulla corteccia degli alberi. Questo romanticismo è, però, duplice e subdolo, evocando il morso del serpente e la crocifissione di Gesù.

Il personaggio demoniaco narra a Eurídice di essere un esiliato e le spiega le ragioni della sua condizione ma, scorgendo veleno e morte nel suo volto, la protagonista femminile è ferma nel rifiuto, ingiungendo allo spasimante di andarsene via.

Dopo che Albedrío ha notato la bellezza di un albero e dei suoi frutti, Aristeo seduce per una seconda volta Eurídice che, lasciandosi ora convincere, approva le delizie della pianta e muore, cadendo nella colpa che disarmonizza il creato.

Amor invita Orfeo/Cristo a discendere agli inferi per riscattare la sua sposa; la pianta di morte si trasforma, così, in pianta di vita. Con la dolcezza del canto, il personaggio cristologico ordina l'apertura delle porte dell'oltretomba. Arresosi, Aristeo libera Eurídice dalla sua prigionia mettendola però in guardia che dovrà tornare sotto le sue grinfie ogni volta che perderà di nuovo la grazia.

¹⁶⁹ A. López Castro, *Calderón y la expresión musical. A propósito del auto El Divino Orfeo*, in Arellano, *Calderón 2000*, vol. II, cit., pp. 813-828, p. 813.

L'*auto* si conclude rievocando la transustanziazione: per ricordare all'amata come uscire dalla colpa, Orfeo canta e si eleva nella gloria esaltando l'Eucarestia. Aristeo, invece, entra dentro alla bocca di un serpente infuocato mentre Albedrío loda il protagonista maschile.

DOS si apre con il Demonio scisso in due figure: il Príncipe de las Tinieblas e la Envidia. Presentandosi come corsari, i due personaggi sono sul primo carro, rappresentato da una nave nera. L'oscurità della scena riproduce il peccato e l'infermità della materia prima della creazione.

Nel secondo carro, vi è un globo celeste mentre nel terzo si trovano i sette Días e la Naturaleza Humana. Grazie alla sua voce, Orfeo/Dio crea l'universo *ex-nihilo* e, proseguendo il suo canto, si sposa con Naturaleza Humana, creata a sua immagine e somiglianza. Per sottrarre quest'ultima allo sposo, il Príncipe de las Tinieblas invoca l'aiuto di Envidia e di Leteo affinché, a causa della colpa, la Naturaleza Humana muoia.

Rimasto solo il Placer, il Príncipe de las Tinieblas e la Envidia, travestiti da contadini, lo avvicinano per avere ulteriori informazioni sull'Eden, la terra dove sono arrivati.

Imbattutasi su Naturaleza Humana, Envidia la istiga a cibarsi della mela; la protagonista femminile accetta ma, subito dopo aver addentato il frutto, il peccato stravolge l'armonia del cosmo che viene, di nuovo, ricondotto nelle tenebre. Naturaleza Humana, perdendo i giorni, muore e il Príncipe de las Tinieblas ordina a Leteo di traghettarla nelle onde dell'oblio.

Orfeo/Cristo, però, discende agli inferi, munito di una lira le cui parti corrispondono, simbolicamente, alle varie fasi della passione di Gesù. Il protagonista maschile permette, dunque, che Leteo gli dia la morte ma quando quest'ultimo colpisce il primo muore, a sua volta, all'istante.

Con la forza del suo canto, Orfeo ingiunge, quindi, al Príncipe de las Tinieblas di liberare la sua sposa. Il personaggio che è allegoria del Demonio, tuttavia, non demorde, insistendo sulla vanità del sacrificio di Orfeo/Cristo per la volubilità della Naturaleza Humana. Il protagonista cristologico, però, controbatte che, per mantenersi nella nave della vita, la sua consorte ha la salvezza dei sacramenti che provengono dalla Chiesa.

L'*auto* si chiude con il dolore di Príncipe de las Tinieblas e di Envidia e con l'esaltazione dell'Eucarestia da parte del Día 5º, il giovedì, giorno dell'istituzione della Messa e della celebrazione del *Corpus Christi*.

Tra il 1634 e il 1663 sono trascorsi quasi tre decenni; sia nel contesto teatrale spagnolo che nella vita privata di Calderón si sono verificati fenomeni di notevole importanza. Il già citato passaggio a quattro *carros* semoventi e il sacerdozio del drammaturgo imprimono, infatti, una spinta decisiva alla massima fioritura del genere. A partire dalla metà del XVII secolo, l'intreccio si complica e, mano a mano che le tecniche di spettacolo si perfezionano, il testo della *pièce* si allunga, estendendosi i tempi di messa in scena. La perizia teologica degli *autos* incrementa con la

loro maturità: si noti, per esempio, l'onomastica della seconda versione de *El Divino Orfeo* dove il personaggio salvato si chiama *Naturaleza Humana*, mentre l'allegoria di Satana è *Príncipe de las Tinieblas*, secondo un frequente appellativo biblico.

La più accentuata sicurezza teologica di DOS fornisce un'impronta universale a *El Divino Orfeo*. *Naturaleza Humana*, infatti, rappresenta tutta l'umanità, evocando una globalità assente nell'*Eurídice* di DOP dove, pur rappresentando la storia della salvezza, i nomi limitano le vicende al mito che li ispira.

Un'ulteriore comparazione tra le due stesure de *El Divino Orfeo* fa capire che, in quella posteriore, l'*auto* ha una completezza scenica maggiore. Oltre alla scomparsa di figure non del tutto integrate nell'opera, quali *El Amor*, *Gente* e *La Gracia*, in DOS, il Demonio viene sdoppiato, come di solito avviene negli *autos* maturi di Calderón. Così, *Albedrío*, personaggio ambiguo, è sostituito, nella versione del 1663, da *Envidia*, figura con superiore definizione morale che, sin dalla *Genesis*, rappresenta un caratteristico attributo luciferino.

La duplicazione del personaggio diabolico crea, quindi, i tradizionali binarismi del Calderón maturo¹⁷⁰. Al di là di rappresentare una delle peculiarità più distintive della ridondanza barocca, tale raddoppiamento si coniuga con le accresciute potenzialità espressive del periodo successivo al 1647. I quattro *carros*, anziché i tradizionali due, permettono, infatti, di disporre di un palcoscenico più esteso. Il maggior numero di personaggi e, in relazione ad alcuni, la loro duplicazione sono conseguenza di questo nuovo assetto scenico. Un palcoscenico più vasto, infatti, deve anche essere riempito adeguatamente senza lasciare ampi spazi vuoti.

Un altro esempio della dinamicità evolutiva dell'*auto* calderoniano deriva dal paragone tra *Psiquis y Cupido para Toledo* e *Psiquis y Cupido para Madrid*. Tra le due versioni intercorre un quarto di secolo: la prima è databile al 1640; la seconda, invece, risale al 1665. Entrambe le *pièces* traggono spunto dal mito pagano che narra l'amore di Psiche e Cupido¹⁷¹; ciononostante, la diversa datazione comporta inevitabili differenze poiché la prima è anteriore alla data spartiacque del 1647, mentre la seconda è di gran lunga posteriore. Rispetto al precedente, nell'*auto* del 1665, si osserva un maggior numero di personaggi; una più grande estensione del testo; una preferenza del dialogo sul monologo; una più accentuata delineazione della concezione storica calderoniana e, per concludere, un più cospicuo rilievo attribuito all'allegoria.

In *Psiquis y Cupido para Toledo*, che abbrevieremo come PCT, *Apostasía*, vestito da straniero, esordisce nell'*auto* con un monologo, dove annuncia che *Mundo* ha tre figlie: *Idolatría*,

¹⁷⁰ J. E. Duarte, *Estructuras y mecanismos del auto sacramental A Dios por razón de estado*, in Arellano, Cancelliere, *La dramaturgia de Calderón*, cit., pp. 133-152, p. 138.

¹⁷¹ E. Rull, *Articulación dramática de la métrica en el auto Psiquis y Cupido (para Toledo)*, in O. Gorsse, F. Serralta, *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Tolosa, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 933-945, p. 944.

Sinagoga e Fe. La prima è sposata con Gentilidad e, insieme, vestono all'orientale; la seconda ha per marito Judaísmo e portano abbigliamento giudaico; l'ultima, invece, indossa abiti spagnoli ed è ancora nubile.

Apostasía, in cui Fe riconosce alcuni segni della sua identità, chiede al Mundo la mano della terzogenita che, tuttavia, interrogata a riguardo, oppugna un categorico rifiuto, essendo innamorata di Cupido/Cristo che, però, suo padre ignora. Quest'ultimo, pertanto, esilia Fe nel deserto, promettendo di continuare a perseguirla. Gentilidad, Judaísmo e Apostasía, intanto, le giurano ostilità.

Cupido/Cristo, però, compatisce Fe, che diventa sua sposa, e, nell'asperità della montagna dove è esiliata, le fa comparire in dono un bell'edificio. Nella prima sala di questo palazzo, si trova una tavola imbandita con pane e vino. La protagonista femminile, tuttavia, si stupisce che il suo sposo debba parlarle al buio e Albedrío insinua in lei un dubbio: la presenza reale e totale di chi non si fa vedere.

Nel frattempo, colti in mare da una tempesta, Mundo, Judaísmo, Sinagoga, Gentilidad e Idolatría naufragano nel deserto di Fe che, nonostante la loro avversione per lei, li accoglie anche se, con i loro discorsi, gli ospiti le fanno nascere nuove incertezze sul suo sposo.

Il dubbio fa scomparire l'edificio insieme alla tavola. Quando Fe confessa di anteporre l'udito alla vista credendo alla parola di Cupido, questo basta per ottenere il perdono. Tutto, quindi, ricompare, scoprendo l'Ostia e il calice, nella tradizionale apoteosi eucaristica.

Psiquis y Cupido para Madrid, da abbreviarsi in PCM, si apre con il dialogo di Odio/Demonio e Amor/Cristo. Il personaggio luciferino rivela che Mundo ha tre figlie: Edad Primera, Edad Segunda ed Edad Tercera. La prima possiede il dominio romano ed è moglie di Gentilidad, mentre la seconda, sposata con Hebraísmo, governa il Regno di Sion. La terza, la più bella delle tre, suscita l'invidia delle altre, benché sia nubile e non abbia possedimenti.

Mundo invita la terzogenita a scegliere il percorso della prima o della seconda figlia ma Edad Tercera si rifiuta. Per non offendere la sensibilità di Edad Primera ed Edad Segunda, Mundo smette di assecondare la volontà della terza figlia, cacciandola.

Abbandonata in balia del mare, Edad Tercera si avvilita ma, come *deus ex machina*, accorre in suo aiuto Amor/Cristo. Noche, infatti, messaggera di quest'ultimo, la tranquillizza perché il personaggio cristologico la cerca per albergarla in ricchi palazzi. Quando compare un sontuoso edificio, Edad Tercera interroga i *músicos* su chi lo ha costruito. Essi replicano che ne è artefice Amor e che la costruzione è destinata a Edad Tercera.

Il personaggio cristologico esce di scena spegnendo la luce; in questo modo, esso afferma la supremazia dell'udito sulla vista. Cantando, accompagnato dai *músicos*, proclama di morire d'amore

per Edad Tercera. Volendo sposare quest'ultima, Amor/Cristo dà una festa per festeggiare le nozze a cui possono partecipare tutti coloro che lo vogliono. Edad Tercera invita al banchetto suo padre, le sue sorelle e i loro rispettivi mariti; lo sposo acconsente dichiarando che le sue porte sono aperte a tutti.

I parenti di Edad Tercera, però, la convincono a non credere alla bontà di Amor poiché disapprovano che si presenti con il volto velato di bianco. Il dubbio si insinua, così, nella protagonista femminile ma il personaggio cristologico, accompagnato dai *músicos*, intona un canto dove sottolinea la miseria del dubbio.

Incerta sulle qualità morali dello sposo, Edad Tercera gli scopre il volto: questo gesto di incredulità è accompagnato da un gran terremoto a seguito del quale i palazzi, i giardini e le tavole scompaiono.

Edad Tercera riconosce, quindi, l'errore del dubbio chiedendone perdono. All'istante ricompaiono i palazzi, i giardini e le tavole mentre l'*auto* finisce con Amor che si ripresenta in scena con un calice e un'Ostia, celebrazione dell'Eucarestia.

Per analizzare contrastivamente PCT e PCM, compariamo innanzitutto i personaggi che vi recitano:

LA APOSTASÍA
LA GENTILIDAD
LA IDOLATRÍA
LA SINAGOGA
EL JUDAÍSMO
LA ENVIDIA
EL ALBEDRÍO
EL MUNDO
CUPIDO
LA FE
MÚSICOS
ACOMPAÑAMIENTO¹⁷²

EL ODIO.
EL AMOR.
EL MUNDO.
LA SENCILLEZ.
LAS TRES EDADES.
LA MALICIA.
EL HEBRAÍSMO.
LA GENTILIDAD.
[NOCHE.]

¹⁷² P. Calderón de la Barca, *Autos sacramentales II. Psiquis y Cupido para Toledo*, ed. E. Rull Fernández, Madrid, Castro, 1996, p. 314. D'ora in poi, le citazioni ricavate da questo testo, prima versione dell'*auto*, sono segnalate tra parentesi accanto alla citazione stessa mediante numero di pagina, preceduto dalla sigla PCT.

[DÍA.]
Músicos.
[*Marineros.*]
*Acompañamiento.*¹⁷³

Le liste citate, corrispondenti rispettivamente a PCT e PCM, mettono in evidenza che, nella seconda versione, vi è un numero maggiore di figure, dovuto con ogni probabilità alle accresciute risorse drammatiche su cui è possibile contare dalla metà del Seicento in avanti.

Riflettendo sugli attanti, in entrambe le *pièces*, vi è l'impiego di personaggi allegorici. Nella stesura del 1665, tuttavia, Calderón perfeziona la figura retorica più caratteristica del genere *sacramental*. In *Psiquis y Cupido para Madrid*, infatti, l'affinamento dell'allegoria si associa all'illustrazione scenica della visione storica di Calderón. Al posto di Idolatría, Sinagoga e Fe, con cui in PCT il drammaturgo indica le tre figlie di Mundo, nella versione posteriore, tali personaggi sono sostituiti dalle Tres Edades. Nella sua concezione cristiana della storia, Calderón ripartisce, infatti, il mondo in tre età¹⁷⁴. Benché questo pensiero abbia un'implicita radice già in *Psiquis y Cupido para Toledo*, nella versione successiva, esso è reso in termini più espliciti. Nella prima età, detta della "Legge di Natura", Calderón annovera il paganesimo; nella seconda, chiamata della "Legge Scritta", inserisce il giudaismo; nella terza, definita della "Legge di Grazia", la storia raggiunge la sua compiutezza e il drammaturgo colloca il cristianesimo¹⁷⁵.

Nei tre passi seguenti, ricavati da *Psiquis y Cupido para Toledo*, abbiamo un esempio di come le tre età del mondo sono introdotte in scena:

APOSTASÍA

[...]

Tiene este gran monarca hoy en su esfera
tres hijas, la primera,
que en la Ley Natural, infausto día
la vio el mundo, llamada Idolatría,
casóse en el Oriente
con la Gentilidad que ciegamente
tres mil dioses adora
en las verdes campaña de la aurora, [...] (PCT, p. 315)

APOSTASÍA

Del mundo hija segunda es la que ha sido,
allá en la escrita Ley, que hoy cubre olvido,
judía Sinagoga hizo su empleo,

¹⁷³ P. Calderón de la Barca, *Psiquis y Cupido para Madrid*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005, p. 268. D'ora in poi, le citazioni ricavate da questo testo, seconda versione dell'*auto*, sono segnalate tra parentesi accanto alla citazione stessa mediante numero di pagina, preceduto dalla sigla PCM.

¹⁷⁴ Rull, *Arte y sentido*, cit., p. 134.

¹⁷⁵ C. Morón Arroyo, *Calderón. Pensamiento y teatro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 2000, p. 123.

casándose con ella el pueblo hebreo,
en cuya compañía hasta hoy se advierte,
que al mismo Dios, que ciega dio la muerte,
espera cada día
proterva; así le aclama su porfía. (PCT, p. 317)

APOSTASÍA

Tras la hija primera
del Mundo y la segunda, la tercera
(que, por haber tenido
tanta Gracia, la Fe en ella ha nacido)
se sigue, y es de quien yo enamorado,
viví un tiempo a sus leyes ajustado,
y aun hasta ahora la quiero, [...] (PCT, p. 318)

Per ogni brano, con un monologo, Apostasía presenta ciascuna delle figlie di Mundo. Soprattutto negli *autos* del Calderón maturo, l'assolo drammatico svolge una specifica funzione. *Psiquis y Cupido para Toledo*, però, è un *auto* iniziale del poeta. Il discorso di Apostasía, pertanto, si presenta in forma monologica perché, nei primissimi anni '40 del Seicento, si attua ancora un processo di graduale e continuo affinamento del genere. In una tappa che, per Calderón, è poco più che l'inizio della sua produzione sacramentale, il monologo è, dunque, segno di tecniche ancora perfettabili. Inoltre, la minor quantità di personaggi, tipica di un palcoscenico di soli due *carros*, obbliga, talvolta, a impostare i *parlamentos* in questo modo.

Di seguito, vediamo come si trasformano questi passi di PCT, a distanza di 25 anni, in *Psiquis y Cupido para Madrid*:

ODIO Sabed, pues, que en dos edades
 dos leyes el mundo vio,
 la natural, cuyo blando
 yugo, sencillo candor.
 (Cantado todo.)

AMOR Como natural dictamen
 no hubo para su impresión
 menester más que la tierna
 lámina del corazón.

ODIO La escrita como más dura,
 más áspera se imprimió.

AMOR En mármoles de quien fue
 buril el dedo de Dios.
 [...]

ODIO La tercera es la que temo
 que sea en su sucesión.

AMOR El cumplimiento feliz

de aquella gran promisión. (PCM, VV. 105-124)

PCM appartiene al Calderón maturo; vi si osserva, quindi, uno sperimentalismo non solo più elevato ma anche più rodato. In questo dialogo, il più alto numero di personaggi, dovuto anche a un palcoscenico di proporzioni raddoppiate, consente di trasformare il monologo di Apostasía nel dialogo tra Odio e Amor. L'effetto che ne consegue imprime, nella seconda stesura, una più cospicua forza drammaturgico-letteraria. Odio è l'allegoria del Demonio; Amor, invece, è l'*alter ego* di Cristo. In PCM, l'antitesi dei nomi dei due personaggi implica una più profonda definizione dell'allegoria e un maggior dinamismo teatrale, che deriva dall'impostazione dialogica del passo.

Qui, la maggiore completezza formale è raggiunta dalla concomitanza di due fattori, assenti nella prima versione perlomeno quando Apostasía proclama le tre età del mondo. A differenza di *Psiquis y Cupido para Toledo*, nella stesura posteriore, dialogo e canto sono i segni più eloquenti della maturazione del genere.

Sin dagli esordi calderoniani nel teatro *sacramental*, la musica è fondamentale nelle *pièces*. Ciononostante, via a via che la mano di Calderón acquisisce esperienza, il suono aumenta la sua presenza nelle opere ed è trattato con crescente dimestichezza¹⁷⁶. Di ciò, si ha testimonianza nella combinazione di dialogo e canto della citazione di PCM, con cui il drammaturgo mostra padronanza delle diverse risorse scenico-spettacolari.

Rispetto a quella toledana, inoltre, nella versione madrilenana dell'*auto*, allegoria e simbolismo sono più cospicuamente accentuati. Questo, per esempio, si nota sin dall'onomastica dei personaggi; a differenza della prima stesura, infatti, nella seconda, il protagonista maschile, allegoria di Cristo, cessa di chiamarsi Cupido per assumere il nome di Amor. Come nella comparazione delle due *pièces* de *El Divino Orfeo*, anche nei due *autos* di *Psiquis y Cupido*, nella stesura più tardiva, i nomi di alcuni personaggi si distanziano dal mito classico. Ciò è dovuto alla maggiore consapevolezza allegorica di Calderón. Così, in *Psiquis y Cupido para Madrid*, un ulteriore consolidamento dell'allegoria risiede in Amor, la denominazione del protagonista maschile. La trasformazione onomastica, infatti, universalizza maggiormente la storia e il significato del nuovo nome permette la visualizzazione di un concetto astratto, massimo attributo di Gesù.

In PCM, contrariamente a PCT, anche il simbolismo è più marcato. Per comprendere ciò, basta analizzare il seguente testo, tratto dalla versione madrilenana dell'*auto*:

¹⁷⁶ A. Suárez Miramón, *El sistema teológico-estético en Ficino y Calderón*, in Close, *Edad de Oro Cantabrigense*, cit., pp. 579-584, p. 583.

SENCILLEZ

[...]

Pues a la tuya dirá,
cuando su verdor se humilla
y te hinca la rodilla
este jazmín, cuando está
a tu pureza postrado
este alhelí temeroso,
este narciso celoso
y este lirio enamorado;
y cuando de gracia llena
tímida está y vergonzosa
la púrpura desta rosa,
la nieve de esta azucena
y el nácar de este clavel
que el ramillete ha ilustrado,
porque un clavel encarnado
sea la corona dél. (PCM, VV. 550-565)

Nella citazione, i fiori ribadiscono, con il loro simbolismo, l'accentuata propensione per la metafora. Essi compongono il mazzolino che Sencillez intende donare a Edad Tercera. Sono tutti legati alla simbologia mariana e al sacrificio di Cristo e si ricollegano ad alcuni eventi salienti dell'epoca di Gesù. La purezza e l'innamoramento del giglio, nel suo niveo candore, suggeriscono la verginità della Madonna e l'immolazione di Cristo. La rosa, dal purpureo cromatismo, rimanda alla fecondità di Maria e all'amore di Gesù crocifisso che dona la vita per la salvezza di tutti. La violacciocca gialla evoca, invece, il rifiuto sdegnato del mondo per la nascita di Cristo. La gelosia del narciso è un'eco della superbia con cui larga parte dell'umanità rigetta la venuta di Gesù. Il garofano incarnato è, infine, immagine di Cristo, essendo sinonimo di dignità, nobiltà e virtù. Nella leggenda, esso sarebbe sbocciato dalle lacrime della Madonna; ecco perché il *parlamento* di Sencillez introduce l'espressione "clavel encarnado".

Negli *autos* di Calderón, l'apparato sceno-tecnico tradizionale si affianca alla scenografia verbale, via a via sempre più elaborata. In questa concezione del teatro, pittura e poesia si fondono e la seconda si assimila alla prima: una continua sostituzione della parola all'immagine si offre, così, alla vista della mente¹⁷⁷. Ciò è possibile grazie alle abbondanti figure che producono la metafora, come l'allegoria, la similitudine, la sineddoche, la metonimia, l'ossimoro e la sinestesia. Ricercando stravaganza, la metafora barocca di Calderón allontana il termine connotato da quello connotante, creando tra loro un rapporto labirintico dai molteplici significati. Il poeta dà, così, vita a un'aberrazione¹⁷⁸ nell'accezione latina di "āberro" che significa "distanziarsi da qualcosa"¹⁷⁹. Essa si

¹⁷⁷ J. M. Díez Borque, *Calderón de la Barca: breve perfil de vida y obra*, in J. Alcalá-Zamora, J. M. Díez Borque, *Obras Maestras*, cit., pp. XIII-XVI, p. XIII.

¹⁷⁸ E. Cancelliere, *Le aberrazioni della vista come tecnica poetica nel teatro di Calderón*, in P. Civil, *Siglos dorados. Homenaje a Agustín Redondo II*, Madrid, Castalia, 2004, pp. 175-201, p. 180; C. Bandera, *Los autos de Calderón y la*

verifica quando, almeno momentaneamente e nell'atto della visione, si produce la totale dimenticanza o ignoranza dei termini della realtà. La visione aberrata è, quindi, un vero e proprio *lapsus* della vista.

L'aberrazione, peculiarità della produzione *sacramental* calderoniana, è osservabile, per esempio, ne *El jardín de Falerina*, un *auto* di Calderón del 1675 che indicheremo con la sigla JF.

Questa *pièce* si apre con il dialogo tra Lucero/Demonio e Culpa: il primo, vestito da soldato, fuoriesce da una lugubre grotta; la seconda da una cupa montagna. Lucero esterna alla sua interlocutrice un duplice timore: le conseguenze della maledizione divina al serpente e gli effetti del pentimento dell'uomo per il proprio peccato.

Música, intanto, avvolge Hombre che gode della compagnia di Gracia e dei suoi cinque sensi in un lussureggiante giardino.

In una nuova conversazione tra Lucero e Culpa, il primo è atterrito dalle profezie che annunciano l'incarnazione di Cristo. Grazie alla scienza del cherubino che le è rimasta, esso cita come prefigurazioni della nascita di Gesù il rovetto che non arde, il vello di Gedeone e la scala di Giacobbe. Lucero chiede aiuto a Culpa affinché circuisca Hombre e i suoi sensi.

Per ingannarli, Culpa li persuade con il canto, invitandoli al brindisi della sua coppa dorata, traboccante del sangue degli aspidi. Malgrado gli ammonimenti di Gracia, Hombre segue il richiamo della colpa. Così, travestiti da donne avvenenti, i cinque vizi, Lisonja, Lascivia, Envidia, Murmuración e Oblio dell'aldilà raggirano i cinque sensi.

Aiutato da Gracia, Hombre pare ricordarsi della morte, sebbene Culpa non smetta di sedurlo. Pur lacerato dagli opposti richiami della grazia e della colpa, l'uomo propende, infine, per la seconda.

Con falsa benevolenza, per mano di Lascivia, Culpa offre la sua coppa a Hombre che, accettandola, cade nel peccato, ribadito sulla scena dal rumore del terremoto. Abbandonato all'istante dai cinque sensi, trasformati in fiere, Hombre si converte in una statua.

Comparendo sulla scena, Febo/Cristo contrappone il giardino di Gracia a quello di Culpa e, spontaneamente, si offre alla morte. Dichiarata, infatti, che l'albero della croce è il trono della sua clemenza grazie al quale Hombre, piangendo il proprio pentimento, viene ogni volta liberato dalla prigionia del peccato¹⁸⁰.

La morte di Febo/Cristo rompe la catena che tiene prigioniero Hombre che, rianimandosi dal lungo letargo, recupera i sensi. Indispettito di ciò, sentendo prossima la sconfitta, Lucero/Demonio

estética moderna, in AA. VV., *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 1997, pp. 11-24, p. 11.

¹⁷⁹ E. Bianchi, R. Bianchi, O. Lelli, *Dizionario illustrato della lingua latina*, Milano, Le Monnier, 1997, p. 5.

¹⁸⁰ J. M. Díez Borque, *Encuentros escénicos de los dioses en Calderón de la Barca*, in M. Tietz, *Teatro calderoniano sobre el tablado*, Exeter, Franz Steiner Verlag Stuttgart, 2003, pp. 63-83, p. 70.

distingue tra peccato originale e peccato attuale. Gracia, tuttavia, controbatte che Cristo lascia alla Chiesa il Battesimo per la purificazione dal primo e la penitenza per l'eliminazione del secondo. L'uomo può contare, infine, sull'Eucarestia, esaltata da Gracia a lode del *Corpus Christi*.

A conferma del *parlamento* di Gracia, Febo/Cristo, ormai risorto, entra in scena con in mano un calice e un'Ostia. Confutando l'opinione di Lucero, il protagonista assicura la transustanziazione e ribadisce la sua presenza reale e totale nel pane e nel vino consacrati.

L'auto si conclude con la festa della musica, apoteosi del sacramento eucaristico.

Di seguito, per meglio comprendere l'aberrazione calderoniana, analizziamo il passo de *El jardín de Falerina* dove, rivolgendosi a Lucero, Culpa descrive l'abbruttimento dei sensi:

CULPA [...]

- a tu invocación atenta -
tengo al Hombre en mis jardines
tan borrada y tan desecha
en él la imagen de Dios
que ni respira ni alienta,
convertidos sus sentidos
en varias formas de fieras...
- pues la Envidia al de la Vista
en tigre le representa
cuya piel es toda ojos;
la lisonja toda lenguas
al del Oído en un vario
camaleón de diversas
colores, bruto en fin que
solo de aire se alimenta;
la Murmuración, que es quien
a perder en la honra echa
el buen olor de la fama,
al Olfato le semeja
en un león cuyo aliento
daña todo cuanto encuentra;
al Tacto en un torpe erizo
la Lascivia, pues no llega
nadie a tocarle que él mismo
voluntario no se hiera;
en fin, la Gula al sentido
del Gusto en la voraz bestia
que ásperamente cerdosa
no levanta de la tierra
los ojos al cielo y solo
de lo inmundo se alimenta-.¹⁸¹

Qui, parafrasando Sant'Agostino, Culpa afferma che, nel peccatore, l'immagine di Dio è così

¹⁸¹ P. Calderón de la Barca, *El jardín de Falerina*, ed. L. Galván, C. Mata Induráin, Kassel, Reichenberger, 2007, vv. 1291-1321. D'ora in poi, le citazioni ricavate da questo testo sono segnalate tra parentesi accanto alla citazione stessa mediante l'indicazione del numero dei versi, preceduta dalla sigla JF.

alterata da non essere più riconoscibile¹⁸². Questo è palese nella metamorfosi dei cinque sensi in fiere. L'abbruttimento, scaturito dal vizio, ha notevole ricorrenza nella Chiesa e, nella maggioranza delle omelie, è descritto con astrazioni teologiche.

Come nell'*incipit* della *Divina Commedia*¹⁸³ di Dante Alighieri, anche ne *El jardín de Falerina*, Calderón illustra in modo barocco le conseguenze del peccato. Così, la teologia diviene un'aberrazione visiva che affabula il pubblico, con l'efficacia delle scene e dell'allegoria.

Nel brano, la vista è trasformata in tigre; l'udito in camaleonte; l'olfatto in leone; il tatto in turpe riccio e il gusto in maiale. Questa metamorfosi stabilisce cinque metafore visive che, pur distanziandosi dal peccato, lo evocano comunque. Visualizzando l'animalizzazione seguente alla colpa, esse, infatti, illustrano il pensiero di Sant'Agostino suggerendo che il vizio cancella l'umanità della persona.

In questa citazione, la scena è permeata da figure retoriche. La bellezza dei giardini, allusi da *Culpa*, per esempio, è figura sostitutiva dell'inganno del peccato. Di probabile derivazione dalla *comedia palaciega* e dalle arti plastiche rinascimentali, questo artificio scenico suggerisce il malsano piacere sensoriale e l'apparente delizia della trasgressione.

In Occidente, è inevitabile che il motivo del giardino si misuri necessariamente con la *Bibbia*¹⁸⁴. In ebraico, "Eden" significa "giardino di delizie" ed è il luogo dove Dio colloca l'uomo dopo averlo creato affinché lo coltivi e ne abbia cura. La popolarità di questo mito è così radicata che tutta la cultura occidentale si costruisce su di esso, con ramificazioni varie e spazi affini quali l'orto e il Paradiso¹⁸⁵.

Nelle aberrazioni calderoniane, inoltre, si sottolinea la propensione del drammaturgo per la fusione di arti diverse che, combinandosi, producono immagini sostitutive dei concetti che suggeriscono. La compresenza artistica, costante nel teatro *sacramental* di Calderón, si intensifica, tuttavia, nei suoi *autos* maturi come, per esempio, ne *El Verdadero Dios Pan* (1670).

Quest'opera, che abbrevieremo come VDP, inizia con il dialogo tra Pan/Cristo e Noche, dove il primo implora la seconda affinché funga da intermediaria nel suo amore per Luna/Anima/Natura Umana.

Noche, tuttavia, gli nega l'aiuto per un duplice motivo: innanzitutto, essendo il traslato della Colpa, si rifiuta di accogliere la Grazia. In secondo luogo, ha già acconsentito di collaborare con Demonio che, seppur con intenti opposti, le ha chiesto gli stessi servizi.

Intanto, i pastori *Apostasía*, *Judaísmo*, *Sinagoga*, *Gentilidad* e *Idolatría*, coadiuvati dal

¹⁸² Sant'Agostino, *La Trinità*, Roma, Città Nuova, 1998, p. 52.

¹⁸³ D. Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, ed. T. Di Salvo, Bologna, Zanichelli, 2001, vv. 31-54.

¹⁸⁴ M. T. Cattaneo, *Espacios ambiguos en el teatro de Calderón*, in Arellano, *Loca ficta*, cit., pp. 125-136, p. 131.

¹⁸⁵ M. Zugasti, *El espacio del jardín en los autos sacramentales de Calderón*, in Arellano, *Calderón 2000. vol. II*, cit., pp. 1059-1072, p. 1061.

gracioso Simplicidad, mettono in scena un ballo in onore di Diana, altro appellativo per Luna. Demonio, presentato come il "fiero mostro", li aggredisce con furia selvaggia e tutti scappano perché si rendono conto di non avere le capacità per contrarrestare il suo attacco. Luna è lasciata in balia degli eventi ma Pan/Cristo la soccorre e, in abiti cavallereschi, lancia il guanto di sfida al suo antagonista che, spavaldo, lo raccoglie.

Il primo duello ha, così, inizio: Pan/Cristo impugna una spada; Demonio, invece, un tronco. Al termine della contesa, quest'ultimo se ne va da sconfitto, confessando di essere battuto più dalla Parola del protagonista maschile che non dal suo coraggio.

Luna antepone gli interessi del proprio gregge alle lodi del suo soccorritore. Si arroga, così, i meriti di Pan, mostrandogli ingrata indifferenza. Mentre tutti danzano in suo onore per virtù che non sono sue, Luna entra in scena in preda alla disperazione. Lamenta, infatti, di aver smarrito una pecora dal proprio ovile e di non riuscire a ritrovarla. All'istante, compare Pan/Cristo che, da buon pastore, arriva con la pecorella perduta sulle spalle. Malgrado la sua nuova prova d'amore, il protagonista continua a essere rifiutato dalla caparbia di Luna.

Conversando insieme, Pan apprende da Mundo che i pastori delle valli compiono offerte al proprio Dio per la vittoria sul mostro. Così, Apostasía offre il vello maculato della sua pecora; Gentilidad porta in offerta un vello d'oro mentre Judaísmo un vello bianco bagnato di rugiada.

Pan, invece, dona il vello bianchissimo dell'agnella senza macchia, simbolo dell'Immacolata Concezione. Ricevuto questo dono e rifiutati tutti gli altri, Luna si innamora perdutamente di Pan.

Annunciato dal *gracioso* Malicia, Demonio ricompare sulla scena. Furibondo per gli eventi favorevoli a Pan, si avventa sul gregge di Luna mentre Apostasía, Judaísmo e Gentilidad si dileguano atterriti.

Pan e Demonio ingaggiano, quindi, un nuovo duello. Con una fionda, il personaggio cristologico lancia la pietra con cui uccide quello luciferino che, accolto tra le braccia di Judaísmo, seppur moribondo, propone a quest'ultimo di nascondere nel suo petto. Con il Diavolo nel cuore, Judaísmo condanna a morte Pan e, alzando il legno per colpirlo, sancisce involontariamente la morte della Sinagoga perché, sulla croce, nasce la Chiesa.

Noche si impadronisce della scena per ribadire il dilagare del peccato e per evocare i cataclismi successivi alla morte di Pan. Quando tuttavia il cielo si rabbonisce, la musica introduce il trionfo divino. Così, il protagonista si solleva da terra in segno della propria resurrezione e, in tono glorioso, proclama la vittoria sul peccato, sulla morte e sul Demonio. Insistendo, inoltre, sull'incruenza del sacrificio eucaristico grazie alla transustanziazione, esso nega la resurrezione dei riti ebraici e rifiuta le antiche credenze pagane.

Apostasía manifesta, però, caparbia riluttanza verso la nuova religione; Gentilidad, invece, si

converte a essa, pertanto, per la sua fede, Pan/Cristo la proclama erede della vigna del Signore, rifiutata da Judaísmo.

L'*auto* termina con un gioco di parole che ne rielabora il titolo. Per bocca di tutti, Calderón invita a spogliare il mito del suo contenuto letterale-favolistico per cogliere l'allegoria del vero Dio Pan.

Per osservare la relazione tra compresenza artistica e aberrazioni calderoniane, esaminiamo i seguenti passi de *El Verdadero Dios Pan*:

LUNA
[...]
le miro, que como Luna
ponerme a las plantas pienso
de la que me representa
intacta deidad, [...] ¹⁸⁶

Un NIÑO en la cruz en la fuente del otro jardín (VDP, V. 1969)

Nella prima citazione, Luna riproduce l'iconografia mariana. Sin dal Medio Evo, infatti, le arti plastiche rappresentano la Madonna in posizione eretta con sotto ai piedi una mezzaluna che, relazionata con il culto di Diana già nell'Antica Roma, simboleggia la castità.

Questi versi si associano anche con la donna dell'*Apocalisse*, figura di Maria, che l'Apostolo Giovanni descrive come "colei che ha la luna sotto i suoi piedi" ¹⁸⁷.

L'unione di arti diverse conferisce all'*auto* un maggiore lirismo. Seppur in modo implicito, le parole di Luna sono il frutto di un'autentica scenografia verbale volta a fondere in un tutto omogeneo arti plastiche e poesia. Allorché lo spettatore aureo ode il *parlamento* di tale personaggio, si produce agli occhi della sua mente una visione aberrata. In questo modo, benché si allontanino dal concetto astratto della verginità mariana, le arti figurative e la letteratura barocca si coniugano per suggerire l'astrazione che sostituiscono.

Nella seconda citazione, si riflette su una delle didascalie conclusive dell'opera. Malgrado l'esiguità delle indicazioni sceniche, si ha, qui, l'immagine del Bambino Passionario, legato a una croce. Di nuovo, arti plastiche e poesia si amalgamano per evocare l'astrazione teologica dell'innocenza e dell'immolazione di Cristo. Ancora una volta, pur distanziandosene, il gioco di specchi che deriva dall'aberrazione barocca permette all'iconografia del Bambino Passionario di fungere da eco di una realtà mentale.

¹⁸⁶ P. Calderón de la Barca, *El verdadero Dios Pan*, ed. F. Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2005, vv. 1583-1586. D'ora in poi, le citazioni ricavate da questo testo sono segnalate tra parentesi accanto alla citazione stessa mediante l'indicazione del numero dei versi, preceduta dalla sigla VDP.

¹⁸⁷ San Giovanni Apostolo, *Apocalisse*, in AA. VV., *La Bibbia*, Milano, Edizioni San Paolo, 2010, 12, 1-3.

Negli *autos* calderoniani, si osserva, inoltre, una netta preferenza per la notte tale da anticipare le estetiche romantica e modernista. Questa predilezione non risente soltanto dell'influenza della *Bibbia* ma si relaziona anche con gli archetipi platonici e con l'iconografia delle arti plastiche¹⁸⁸.

Nelle *Sacre Scritture*, l'oscurità è lo stadio antecedente alla creazione: nella *Genesi*, il "caos informe" è, infatti, un abisso buio. Nei *Vangeli* di Matteo e Marco, le tenebre avvolgono la terra per la morte di Cristo e, nell'*Apocalisse*, San Giovanni annuncia una nuova oscurità totale.

Nella tradizione giudaico-cristiana, la notte è ambivalente. Benché simboleggi il peccato, il carcere spirituale e la morte, essa presiede anche alla redenzione. Gesù, infatti, nasce di notte e, secondo l'*Apocalisse*, proprio nella notte della fine del mondo, sarà sconfitta la morte. Inoltre, sebbene l'oscurità primordiale preceda la creazione, nei *Vangeli*, la cometa annuncia la nascita di Cristo, compimento delle scritture veterotestamentarie¹⁸⁹.

Negli *autos* di Calderón, i terremoti e le eclissi intensificano il terrore della notte che, in Occidente, sin dal Medio Evo, è, spesso, vincolata alla morte e all'*Antico Testamento*¹⁹⁰.

A differenza delle *Sacre Scritture*, nella *Repubblica* di Platone, altra probabile influenza calderoniana, le tenebre non sono ambivalenti, avendo sempre connotazione negativa. Esse suggeriscono, infatti, l'immagine del carcere e designano l'ignoranza di chi non è filosofo¹⁹¹. Così, in Platone, l'uomo che non eleva l'anima all'iperuranio è prigioniero delle ombre della caverna della vita che gli impediscono di penetrare la luce.

Per il tema notturno, è probabile che la pittura di Caravaggio abbia influenzato Calderón. Quantunque il pittore sia attivo nell'ultimo Cinquecento, la sua arte contraddistingue l'estetica barocca, avendo significative ripercussioni nel Seicento. Nei suoi quadri, si apprezza il contrasto tra la luminosità e l'oscurità: i volumi dei soggetti si stagliano, infatti, dalle zone di buio del dipinto per enfatizzare, con la "luce radente", soltanto gli elementi più importanti. Questo trattamento della luce accomuna la pittura di Caravaggio e il teatro di Calderón. A titolo esemplificativo, analizziamo la seguente citazione de *El Verdadero Dios Pan*:

PAN

Y tan feliz, que espero
-si tus méritos, Noche, considero-
que alguna triste, pavorosa y fría

¹⁸⁸ A. Suárez Miramón, *La luz en el acontecer de lo maravilloso en los autos de Calderón*, in Arellano, Reyre, *El mundo maravilloso de los autos de Calderón*, cit., pp. 201-213, p. 202.

¹⁸⁹ A. Suárez Miramón, *Los espacios nocturnos en el auto sacramental de Calderón*, in Arellano, Cancelliere, *La dramaturgia de Calderón*, cit., pp. 519-540, p. 520.

¹⁹⁰ Ibi, p. 530. A. Suárez Miramón, *Los caminos celestes en el teatro de Calderón*, in "Revista de Literatura", 65:129, 2003, pp. 213-224, p. 213.

¹⁹¹ Platone, *La Repubblica*, in *Opere, II*, Laterza, Bari, 1967, pp. 339-342, p. 340.

triunfo ha de ser del más alegre día. (VDP, VV. 35-38)

Pan riassume, qui, la concezione calderoniana del motivo notturno, presentando il duplice aspetto dell'oscurità. La notte in cui si incarna Gesù è triste poiché, secondo i *Vangeli*, è gelida e inospitale. Essa simboleggia, inoltre, il peccato antecedente alla venuta di Cristo. Ciononostante, la notte ha anche una connotazione positiva giacché è il momento in cui, nascendo Gesù, si realizza la salvezza universale.

In Calderón, i sensi hanno un cospicuo rilievo. Nei suoi *autos*, infatti, soprattutto l'udito è fondamentale, poiché afferma la presenza reale di Cristo nell'Eucarestia, fulcro della festa sacramentale¹⁹². Per comprendere ciò, a campionario d'esempio, citiamo la prima versione de *El Divino Orfeo* ed *El Sacro Parnaso*, un *auto sacramental* del 1659, da abbreviarsi per convenzione come SP.

El Sacro Parnaso gravita attorno all'idea del *certamen* letterario¹⁹³. La prima battuta dell'*auto* spetta alla Música che, ricalcando i *Salmi* e forse l'*Adeste fideles*, invita i mortali alla lode a Dio.

Intanto, l'annuncio della competizione poetica inizia. Sulla scena, compare, quindi, la Fe con un bando in mano, accompagnata dalle Sibille: la Delfica, la Pérsica, la Cumana e la Tiburtina.

Fe conferirà in premio un cuore di cherubini a chi comporrà una canzone, contrapponendo il cibo spirituale a quello corporale. Pérsica darà in premio un pontificale e un pastorale a chi, in un sonetto, celebri il grano come metafora dell'Ostia. Delfica offrirà una pietra per tre ottave sul trionfo della croce, mentre Cumana premierà con una colomba d'argento tre *décimas* sulla pace che Cristo ha dato al mondo. Tiburtina, infine, donerà un sole d'oro per un inno sul sacrificio di Gesù e per una *copla* sul legame prefigurativo tra *Antico* e *Nuovo Testamento*.

Alla gara poetica partecipano San Jerónimo, San Ambrosio, San Gregorio, San Agustín e Santo Tomás. Come promesso da Fe e dalle Sibille, per i loro componimenti, i cinque santi sono rispettivamente premiati con una pietra, un pastorale, una colomba d'argento, un cuore di cherubini e un sole.

La premiazione suscita l'ira di Judaísmo e Gentilidad che, rifiutati dalla gara perché privi della Grazia di Cristo, nutrono un profondo risentimento per i cinque santi. Fe li espelle dal Parnaso mentre Santo Tomás li bolla con l'epiteto di "mostri cancerogeni".

Contrariamente alla fierezza di Judaísmo, Gentilidad, però, si pente, chiedendo misericordia

¹⁹² M. L. Lobato, *El hechizo de la voz y la hermosura en el teatro de Calderón*, in Arellano, *Calderón 2000.*, cit., pp. 601-617, p. 615.

¹⁹³ A. Cortijo Ocaña, *La loa para el auto sacramental El Sacro Parnaso de Calderón de la Barca*, in "Revista de filología española", 87, luglio-dicembre 2007, Madrid, pp. 255-271, p. 255.

a Fe. In questo modo, il secondo eredita la grazia perduta dal primo.

L'*auto* finisce con i simboli caratteristici del genere: il Bambino Passionario, il calice e l'Ostia. Con essi, Calderón esalta l'Eucarestia contro il credo luterano e mentre tutti, accompagnati da Música, proclamano l'universalità del messaggio cristiano, Judaísmo, ormai sconfitto, si autoesclude definitivamente dal Cristianesimo.

ORFEO

Pues no puede mi llanto,
muévate la dulzura de mi canto.

Canta

Atrévete, muerte, a mí,
que quien es con hechos tales
atrevida para todos,
no sea para mi cobarde.
Llega, pues, por esta parte,
atrévete muerte a mí
para que tus ondas pase. (DOP, VV. 1210-1219)

MÚSICA

Venid, mortales, venid,
venid, venid al certamen,
que el que ligítimamente
lidie, habrá de coronarse.
Venid, venid, mortales,
que el que llama a todos
no exceta a nadie.¹⁹⁴

La prima citazione appartiene alla prima stesura de *El Divino Orfeo*; la seconda all'*incipit* de *El Sacro Pernaso*. Come già anticipato, entrambe servono per ben capire l'importanza della musica in Calderón.

Nella prima, sin dal titolo dell'*auto* da cui è tratta, la musica ha un considerevole rilievo. Il mitico cantore Orfeo assurge, infatti, a immagine di Cristo; in questo modo, Calderón intreccia le fila del racconto pagano con quelle della narrazione evangelica per rafforzare l'importanza del suono e dell'udito. In questi versi, il canto contraddistingue il personaggio cristologico; con la dolcezza della sua melodia, il protagonista maschile si concede, infatti, alla morte. Qui, per mezzo del motivo della *descensa ad inferos*, Calderón rappresenta, con vette di lirismo, l'immolazione di Gesù¹⁹⁵. Nei *Vangeli*, il Verbo Incarnato si lascia crocifiggere per amore dell'umanità; in DOP, il

¹⁹⁴ P. Calderón de la Barca, *El Sacro Pernaso*, ed. A. Rodríguez Rípodas, Kassel, Reichenberger, 2006, vv. 1-7. D'ora in poi, le citazioni ricavate da questo testo sono segnalate tra parentesi accanto alla citazione stessa mediante l'indicazione del numero dei versi, preceduta dalla sigla SP.

¹⁹⁵ P. Petrobelli, *Orfeo all'Inferno: Monteverdi e Dante*, in Carandini, *Meraviglie e orrori dell'aldilà*. cit., pp. 97-110, p. 99.

canto annuncia il sacrificio di Orfeo/Cristo che, con la morte, accetta di discendere nell'oltretomba per riportare in vita Eurídice/Natura Umana. I versi sono densi di figure retoriche: la morte è, infatti, simbolo di peccato; sobbarcandosi del vizio umano, il personaggio cristologico riscatta la sua innamorata, figura del genere umano. L'arpa che, nella prima stesura de *El Divino Orfeo*, è immagine della croce di Gesù si lega, così, al canto che, a sua volta, simboleggia la Parola salvifica di Dio.

Un altro esempio dell'udito come organo salvifico è il brano de *El Sacro Pernaso*. Qui, la prima battuta dell'*auto* spetta alla Música che, emulando il *Salmo 94* e forse l'*Adeste fideles*, chiama i mortali al culto di Dio, introducendo la competizione letteraria. Il suo richiamo melodico è un canto di lode al Signore; in questo caso, la musica, coniugandosi con l'udito, lancia un appello alla salvezza dell'umanità.

L'udito è, però, bifronte dal momento che rappresenta anche un richiamo lascivo al peccato. L'ingannevolezza di questo senso è ricorrente nel *corpus sacramental* calderoniano e, spesso, come antecedente letterario, si ricollega al mito omerico di Ulisse e al canto fallace delle sirene.

Come esempio di questo, studiamo *Los encantos de la Culpa*, un *auto* calderoniano del 1645 che abbrevieremo con EC.

L'opera, ispirata al mito di Ulisse, si apre con l'immagine di una nave, minacciata da una violenta tempesta. Avvistata la terra ferma, Hombre/Ulises acconsente a Entendimiento e ai cinque sensi, suoi compagni di viaggio, di lasciare l'imbarcazione visto che ognuno spera di aver trovato una regione conforme ai propri desideri. Hombre ordina, quindi, ai sensi di mettersi per lui alla ricerca di delizie ma, quando i suoi compagni lo lasciano, esso cade in un sonno profondo ai piedi di un cipresso, simbolo di peccato e di morte¹⁹⁶.

Davanti a Entendimiento e ai sensi, compare un palazzo che tocca le nubi con la fronte, emblema di arroganza nella sua rievocazione della Torre di Babele¹⁹⁷. Inebriati da una musica suadente, i compagni di Hombre/Ulises sono accolti nell'edificio da Culpa/Circe, la padrona di casa tanto bella quanto ingannevole. Intanto, Lascivia, Gula, Envidia, Lisonja e Murmuración, dame di Culpa, assoggettano i cinque sensi con la loro seduzione.

Così, Envidia circuisce la vista; Lascivia il tatto; Murmuración l'olfatto; Gula il Gusto e Lisonja l'udito. Soberbia, infine, cerca di irretire Entendimiento ma i suoi tentativi falliscono.

I cinque sensi bevono dalle coppe dei vizi e, all'istante, vengono trasformati in fiere. La vista si converte in tigre; il tatto in orso; il gusto in porco; l'olfatto in leone e l'udito in camaleonte.

¹⁹⁶ F. Gilbert, *Sobre sueños y visiones en el auto de Calderón Los encantos de la Culpa*, in Arellano, Reyre, *El mundo maravilloso de los autos de Calderón*, cit., pp. 95-110, p. 96.

¹⁹⁷ M. Blanco, *Babel-Babilonia en los autos sacramentales de Calderón: la estatua y la torre como símbolos del absolutismo*, in Arellano, Reyre, *El mundo maravilloso de los autos de Calderón*, cit., pp. 32-73, p. 52.

Vistosi in un enorme pericolo, con l'esercizio del libero arbitrio, Hombre/Ulises tenta di riscattare i suoi sensi. Per recuperarli, Entendimiento lo informa che tre sono i passaggi da seguire: contrizione, confessione e pentimento.

Comparendo sulla scena, Penitencia si presenta come la mediatrice tra Dio e Hombre e, per evitare che Culpa danneggi quest'ultimo con i suoi malefici, dona al protagonista alcuni fiori, simbolo delle virtù.

Hombre raccoglie, così, il mazzolino che, a contatto con il bicchiere del vizio, neutralizza la tossicità del suo contenuto. I sensi protestano di dover lasciare le delizie della Culpa e, nonostante tutto, anche Hombre ha ripensamenti sull'abbandono del palazzo. Così, in una momentanea assenza di Entendimiento, Culpa sfrutta l'occasione per convincere il protagonista e i cinque sensi a rimanere presso di lei. Una volta ricomparso, Entendimiento cerca di dissuaderli senza, tuttavia, avere successo. Sconsolato per l'accaduto, esso si lamenta, dunque, con Penitencia che, malgrado ciò, raccoglie i fiori sparsi da Hombre.

Nel frattempo, nei giardini di Culpa, si dà un banchetto, parodia blasfema della Messa. A esso, partecipano Culpa, Hombre, i sensi e Lascivia. Anche Música è presente e, invitando il protagonista al piacere mondano, lo esorta all'oblio della morte e al ricordo della vita. Il suono delle casse, tipico dell'ambiente militare, annuncia l'unione di Entendimiento e Penitencia nel tentativo di contrastare la seduzione di Música.

Scisso tra gli opposti richiami del bene e del male, Hombre decide, infine, per il primo. Penitencia giunge in suo soccorso affermando che i fiori delle virtù servono da soli per sconfiggere gli incantesimi di Culpa. Esaltando l'Eucarestia, Penitencia sottolinea, così, l'evanescenza delle glorie mondane e celebra la trasformazione del pane e del vino in corpo e sangue di Gesù.

L'auto termina con la sconfitta di Culpa che, riconoscendo la divinità del cibo eucaristico, è furiosa per la perdita di Hombre.

Nel seguente brano de *Los encantos de la Culpa*, analizziamo l'ipocrisia della colpa, l'ambivalenza dell'udito e l'importanza dei cinque sensi nel teatro di Calderón:

ENTENDIMIENTO

[...]

Apenas fuimos, Ulises,
vagando a queste horizonte,
tus compañeros del monte
penetrando los países,
cuando un palacio eminente
nuestra vista descubrió,
cuya eminencia tocó
a las nubes con la frente.
Llegamos a sus umbrales,
y habiendo llegado a ellos,

en dos escuadrones bellos
de hermosuras celestiales,
vimos salirnos a hacer
fiestas a nuestra fortuna
con varias músicas una
hermosísima mujer.
De paso la repetí
nuestra peregrinación,
que el uso de la razón
siempre me ha tocado a mí.
Ella, afablemente humana,
dulcemente lisonjera,
a entender nos dio que era
de estos campos la Diana.
Mas yo, como Entendimiento
soy, y a mi divino ser
siempre le toca tener
natural conocimiento,
conocí al instante que era
la Culpa fiera y cruel,
que a habitar en un vergel
fue desde la edad primera (EC, vv. 299-330).

In questa battuta, Entendimiento ripercorre l'esperienza umana dinanzi alla magione della Colpa. Con un linguaggio molto metaforico, il personaggio evidenzia la grandiosità e l'alterigia del palazzo. Con la prosopopea del sostantivo "frente", l'edificio di Culpa mostra la sua arroganza. Le bellezze celestiali, l'affascinante donna che lo custodisce e le melodie festanti che provengono da esso sono, quindi, bifronti. Quantunque attraggano i sensi, sono, infatti, un invito licenzioso a godere dei piaceri terreni.

Qui, il parallelismo "afablemente humana"/"dulcemente lisonjera" sottolinea l'affabilità ipocrita e la dolcezza lusinghiera di Culpa¹⁹⁸. La personificazione di quest'ultima descrive le dinamiche del peccato ed è un accattivante camuffamento per irretire i sensi nel vizio.

In quest'*auto*, si nota anche la scissione umana dinanzi alla colpa. L'individuo, infatti, è diviso tra l'appagamento dei sensi e il discernimento dell'intelletto che ammonisce sulle conseguenze nefaste del peccato. Nella nostra citazione, la saggezza di Entendimiento è tale da identificare la guardiana del palazzo con il serpente del Paradiso Terrestre.

Malgrado il senno di Entendimiento, la musica, associata a Culpa, rappresenta il piacere apparente che conduce alla perdizione.

Negli *autos* di Calderón, Culpa raffigura, spesso, un personaggio poliedrico: il drammaturgo vi ricorre, infatti, per sfruttarne potenzialità teatrali e metateatrali. Come in EC, Culpa personifica la

¹⁹⁸ F. Gilbert, *Polimetría y estructuras dramáticas en el auto de Calderón Los encantos de la Culpa (1645): las implicaciones dramáticas de una estructura binaria*, in Gorsse, Serralta, *El Siglo de Oro en escena.*, cit., pp. 363-379, p. 375.

menzogna satanica: oltre a essere l'immagine dell'Eterna Eva, essa simboleggia, infatti, le bellezze e le gioie apparenti del vizio. Culpa ha natura terrena e, proprio per questo, è associata al serpente della *Genesis*.

Questo personaggio si assimila, in Calderón, con la letteratura picaresca: con la disinvoltura del picaro, Culpa utilizza, infatti, l'astuzia per sopravvivere e perpetuarsi. Per la derivazione mitica da Urano, essa evoca la discordia cosmica: per questo, le si attribuiscono significati morali, legati al male universale e al peccato nelle sue molteplici manifestazioni¹⁹⁹.

In buona parte degli *autos* calderoniani e, in particolare ne *Los encantos de la Culpa*, al personaggio della Colpa fa da contraltare quello della Maddalena. Per quanto non vi compaia in modo diretto, quest'ultima è, comunque, presente con la sua simbologia. La donna di Magdala personifica la penitenza, con cui qualsiasi peccatore ottiene il perdono per le proprie colpe. Le *pièces* sacramentali di Calderón rappresentano le dottrine di Trento, promuovendo, in larga misura, un'autentica difesa della confessione²⁰⁰. In questo modo, il drammaturgo scrive dalle trincee di una Chiesa in battaglia e, sostenendo lo spirito tridentino, porta in scena la controversia tra Cattolicesimo e Protestantesimo. Così, paladino della fede cattolica, Calderón inscenifica la transustanziazione e, parallelamente, tributa un ruolo preminente alla confessione.

Questo è osservabile in un testo de *Los encantos de la Culpa* che riportiamo di seguito:

PENITENCIA

¡Ea, Hombre, pues qué aguardas!
Cautivo tu Entendimiento
está ya de la fe santa
por el Oído; a la nave
de la Iglesia soberana
vuelve, y deja de la Culpa
las delicias y montañas.
Ulises, cautivo has sido
de esta Circe injusta y falsa;
huye, pues, de sus encantos,
ya que estos secretos hallas
en el Júpiter divino,
quien sus encantos deshagan. (EC, VV. 1259-1271)

In questo passo, epilogo de *Los encantos de la Culpa* e preludio dell'apoteosi eucaristica, Penitencia esorta Hombre/Ulises ad approdare alla metaforica nave della Chiesa. L'ancoraggio sicuro del protagonista è consentito proprio da Penitencia che, grazie alla confessione, permette la

¹⁹⁹ A. Suárez Miramón, *Función metateatral de Culpa en el teatro sacramental de Calderón*, in Gorsse, Serralta, *El Siglo de Oro en escena.*, cit., pp. 989-999, p. 990.

²⁰⁰ J. Aladro, *El espíritu tridentino de María Magdalena en los autos sacramentales de Calderón*, in Arellano, *Calderón 2000. vol. II*, cit., pp. 681-689, p. 687.

contrizione e il pentimento. Così, ripristinando la fede, Hombre/Ulises gode di nuovo del suo "porto sicuro" e, in termini omerici, abbandona le montagne di Culpa/Circe.

Gli imperativi di Penitencia anticipano il trionfo eucaristico dell'*auto*: l'allegoria di questa scena nasconde, infatti, le dinamiche del perdono della Chiesa. Seppur in modo implicito e per taluni aspetti celato dalla struttura figurata della *pièce*, non stupisce che sia proprio Penitencia a invocare il ritorno di Hombre/Ulises nell'imbarcazione della Chiesa. Con il suo *parlamento*, l'allegoria della confessione oppone le metafore "nave"/"delicias y montañas" per descrivere l'antitesi tra la grazia e il peccato. Questo stratagemma è perché il protagonista segua il suo ammonimento e comprenda l'urgenza del pentimento. Fuor di metafora, la confessione permette l'accostamento all'Eucarestia, salvando il peccatore convertito.

Penitencia riflette anche sul ruolo salvifico dell'udito. La "fede santa" arriva, infatti, all'intelletto per mezzo di questo senso che permette di ascoltare la Parola di Dio. Così, Calderón ribadisce che l'individuo si salva non tanto per le sue opere buone quanto piuttosto per la grazia di Dio, presente nel perdono della confessione.

Nel 1677, pubblicando alcuni suoi *autos*, Calderón denuncia l'impressione di monotonia dinanzi a una lettura sequenziale delle sue *pièces*. Il poeta vi riscontra, infatti, una medesima tendenza che rappresenta il solito finale, ottenuto quasi sempre con gli stessi personaggi. Malgrado la reiterazione della struttura, il drammaturgo osserva l'unicità diversificante di ogni suo *auto*, ricorrendo alla similitudine con i volti umani che, nella loro comune umanità, manifestano, tuttavia, caratteristiche personalizzanti²⁰¹, come indicano le testuali parole di Calderón:

Habrà quien haga fastidioso reparo de ver que en los más de estos autos están introducidos unos mismos personajes, como son: la Fe, la Gracia, la Naturaleza, el Judaísmo, la Gentilidad, etc.; a que se satisface o se procura satisfacer con que, siendo 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; con que a mi corto juicio, más se le debe dar estimación que culpa a este reparo; que el mayor primor de la naturaleza es que con unas mismas facciones haga tantos rostros diferentes; con cuyo ejemplar, ya que no sea primor, sea disculpa el haber hecho tantos diferentes Autos con unos mismos personajes²⁰².

L'ottimismo cristiano è un'altra caratteristica del teatro *sacramental* di Calderón. Quest'ultimo rappresenta, infatti, la grandezza soprannaturale dell'uomo che, caduto nel peccato, è riabilitato alla sua originaria dignità grazie a Gesù, presente e reale nell'Eucarestia.

La teologia di Calderón si radica, pertanto, nella storia; la dottrina cristiana da cui deriva narra, infatti, la salvezza umana con gli interventi nel tempo e nello spazio da parte di Dio e

²⁰¹ I. Adeva, *Estructura teológica de los autos sacramentales calderonianos*, in Arellano, *Calderón 2000. vol. I*, cit., pp. 3-46, p. 3.

²⁰² P. Calderón de la Barca, *Autos sacramentales*, II, ed. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1967, pp. 4-5.

dell'uomo. In tutti gli *autos*, il Signore crea esseri liberi destinati alla beatitudine eterna. Dopo il peccato, Gesù redime l'umanità con la sua crocifissione, rinnovata ogni volta nell'Eucarestia che la Chiesa Cattolica amministra²⁰³.

Calderón, come il Cattolicesimo, considera il Demonio il bugiardo e l'invidioso per eccellenza che, mascherato da serpente, seduce con le sue tentazioni. All'apparenza innocue, esse nascondono la superbia del "voler essere come Dio", base del peccato originale e di morte spirituale e corporale.

Nei suoi *autos*, Calderón riconosce, in Cristo, il nuovo Adamo e, nella Madonna, la nuova Eva. Quantunque nel Seicento non sia ancora dogma, il drammaturgo sostiene con fervore il credo sull'"Immacolata Concezione"²⁰⁴ che, spesso, va di pari passo con il mistero eucaristico²⁰⁵.

Per comprendere la teologia di Calderón, studiamo *Andrómeda y Perseo*, un *auto* composto nel 1680 ma rappresentato postumo soltanto due anni dopo²⁰⁶. Per convenzione, lo abbrevieremo con la sigla AP.

L'*incipit* di questa *pièce* rappresenta la beatitudine di Andrómeda/Natura Umana nel Paradiso Terrestre prima del peccato. All'improvviso, il terremoto annuncia l'ingresso in scena di Demonio, pronto a rovinare Andrómeda con la sua ira invidiosa. Percependo la minaccia di un così crudele nemico, Gracia la esorta a fuggire mentre Ciencia, Ignociencia e Voluntad la consigliano di seguire i loro passi.

Intanto, per dominare Andrómeda, Demonio invoca l'aiuto di Medusa/Colpa, invitando quest'ultima ad avvelenare acqua, fiori, viti, messe e aria, gli spazi della protagonista. Medusa, tuttavia, non vi riesce. Come antidoto, l'acqua ha il battesimo, purificazione dal peccato originale; i fiori hanno il giglio, simbolo della purezza della Madonna; le viti hanno il vino, allegoria del sangue di Gesù; la messe ha il pane, figura del corpo di Cristo e, infine, l'aria ha la colomba, emblema dello Spirito Santo.

L'unico spazio che Demonio e Medusa possono contaminare è l'albero della conoscenza del bene e del male, il cui frutto è proibito. Qui, entrambi si nascondono, cercando di adescare Albedrío. A dorso di un cavallo, in soccorso di quest'ultimo, compare, però, Perseo/Cristo che, con il volto coperto da un velo, regge con una mano una spada e con l'altra uno scudo di cristallo. Ingaggiata una lotta con Medusa, Perseo libera Albedrío, costringendo la sua antagonista a tornarsene in mare.

²⁰³ Adeva, *Estructura teológica de los autos sacramentales calderonianos*, in Arellano, *Calderón 2000. vol. I*, cit., pp. 3-46, p. 5.

²⁰⁴ D. T. Dietz, *Theology and art: the visualization and staging of the Immaculate Conception in Calderón's auto, La hidalga del valle*, in "Bulletin of the Comediantes", 62, 2010, pp. 79-101, p. 82.

²⁰⁵ Adeva, *Estructura teológica*, cit., p. 12.

²⁰⁶ E. Rull, *La adaptación de las fábulas mitológicas al auto sacramental. El caso de Andrómeda y Perseo*, in Arellano, *Cancelliere, La dramaturgia de Calderón*, cit., pp. 481-498, p. 482.

A motivo di questa finezza d'amore, il personaggio cristologico si rivolge ad Andrómeda e la invita a mostrargli la gratitudine evitando di cibarsi del frutto proibito. Anziché essere riconoscente, essa, però, dubita della magnanimità di Perseo poiché quest'ultimo agisce con il viso coperto, caratteristica che lei associa ai malfattori.

Dinanzi all'albero della conoscenza del bene e del male, Albedrío propone ad Andrómeda di mangiare la mela. Noncurante dei consigli di Perseo, la protagonista femminile addenta il frutto, dopo che Medusa l'ha falsamente rassicurata che trarrà da esso immortalità e divinità. All'istante, il terremoto, simbolo del peccato, incombe e la musica della terra si trasforma in un canto stonato mentre Andrómeda, prigioniera della colpa, è privata di vista, luce, vita, anima e sensi.

Mercurio caccia dal giardino di Eden Andrómeda che è ormai preda di Demonio e Medusa. La protagonista femminile si dispera ma, misericordioso, Perseo giunge in suo aiuto e, fuori di scena, uccide Medusa.

In un secondo momento, il personaggio cristologico, montando il cavallo bianco e impugnando una spada, ingaggia nell'aria una battaglia con Demonio e, nonostante venga ferito a morte, esso vince proprio morendo.

Seppur moribondo, Perseo libera Andrómeda e ne chiede la mano. Lusingata, la protagonista femminile acconsente benché le ferite a morte di Perseo la rendano perplessa sulla fattibilità delle nozze. Il personaggio cristologico, però, la rassicura promettendole che scenderà in terra sottoforma dell'Ostia.

Su invito di Andrómeda, il suolo è cosparso di fiori mentre alcune ghirlande sono intrecciate per ornarle la fronte. Il banchetto eucaristico, che assume qui una connotazione nuziale, viene allestito; tutti i personaggi, eccetto Demonio e Medusa, vi partecipano, descrivendo l'Eucarestia con varie allegorie.

L'*auto* termina con la consueta apoteosi eucaristica: esaltando Perseo/Cristo, i partecipanti al banchetto gli conferiscono, infatti, regalità.

Per avere un sunto della teologia di Calderón, esaminiamo il seguente passo di *Andrómeda y Perseo*:

DEMONIO

Pues ya que, de nuestra sorda
pólvora, el callado plomo
brecha nos ha abierto al bello
recinto de sus contornos,
¿qué esperas? Ese cristal
enturbie tu venenoso
tósigo, pues es ponerte
tú misma a ti misma en cobro.

[...]

MEDUSA

De que reconozco
que antes ha de ser el Agua
el antídoto piadoso
que, de la Gracia auxiliado,
lave la mancha del lodo
con que enturbiarla pretendo;
y más cuando en ella formo
un espejo no manchado
en que me quiebre los ojos.

DEMONIO

Pues ponle en aquestas flores.

[...]

MEDUSA

Sí haré; mas, ¡ay!, que tampoco
en ellas puedo.

[...]

MEDUSA

Porque el cándido pimpollo
de una azucena, que aún no
el virgen botón ha roto
-símbolo de la ignociencia
en lo puro y en lo hermoso-,
en granos de oro contiene
un escondido tesoro;
que no hay ponzoña que pueda
inficionar granos de oro.

DEMONIO

Pues inficiona a estas vides.

[...]

DEMONIO

¿Cómo de ellas huyes?

MEDUSA

Como
la Ciencia, que está de guarda,
me amenaza, si las toco,
no sé en qué forma, a quien yo,
aun vista en sombras, me postro.

DEMONIO

Pues ya que en vides, en mieses,
en flores y en fuentes topo
defendidos los objetos
que en singular te propongo,

apesta el aire, que es
común aliento de todo:
perezca todo.

MEDUSA

Sí haré,
ya al aire el veneno arrojo;
mas no, que a un ave, que llena
de gracia sulca sus golfos,
tan alta la Voluntad
la lleva, que de los rojos
rayos del sol coronada,
me ha deslumbrado.²⁰⁷

Qui, Demonio e Medusa/Colpa dialogano per escogitare il modo per contaminare l'ambiente di Andrómeda/Natura Umana con il veleno del peccato. Malgrado i molteplici tentativi, Medusa fallisce l'intorbidamento dell'acqua; l'avvelenamento dei fiori; la contaminazione di viti e messi e l'appestamento dell'aria.

Gli insuccessi di Colpa permettono di visualizzare, nella concretezza della scena, l'astrazione di dogmi e concetti. Così, l'acqua conserva la propria trasparenza cristallina perché è figura del battesimo.

Allo stesso modo, i fiori mantengono il loro splendore poiché, tra di essi, alludendo alla Madonna, esiste un giglio, simbolo di purezza e di verginale fecondità, che custodisce un tesoro nascosto: Gesù. L'incapacità di Medusa di avvelenare i fiori del giardino teatralizza l'idea di "Immacolata Concezione".

Parimenti, le viti e il grano non vengono contaminati perché entrambi simboleggiano l'Eucarestia. Da questi prodotti della terra, derivano, infatti, rispettivamente, il vino e il pane che, grazie alla transustanziazione, si convertono in sangue e corpo di Cristo.

Per concludere, la Colpa è impotente anche verso l'aria perché essa è dove si trova la colomba dello Spirito Santo. A quest'ultimo, è probabile che alluda Medusa nell'ultima sua battuta utilizzando il sostantivo "ave" che, unito all'espressione "llena de gracia", rimanda al saluto dell'Arcangelo Gabriele alla Madonna.

Questo passo, rivaleggiando con il Protestantesimo, esalta il battesimo e l'Eucarestia, gli unici sacramenti che Lutero mantiene, pur sminuendoli. Attribuendo un posto d'onore a entrambi, Calderón li rivaluta insistendo sull'impotenza del male contro di essi. Con il battesimo, l'uomo, purificato dal peccato originale, rinasce a vita nuova; con l'Eucarestia, esso conserva la vita

²⁰⁷ P. Calderón de la Barca, *Andrómada y Perseo*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Kassel, Reichenberger, 1995, vv. 563-616. D'ora in poi, le citazioni ricavate da questo testo sono segnalate tra parentesi accanto alla citazione stessa mediante l'indicazione del numero dei versi, preceduta dalla sigla AP.

spirituale guadagnandosi la beatitudine eterna. A unire i due sacramenti, determinanti per la salvezza, vi è la credenza nell'"Immacolata Concezione": priva di peccato, partorendo Cristo, la Madonna permette, infatti, la redenzione universale dell'umanità.

L'esaltazione eucaristica, cuore pulsante degli *autos*, implica, spesso, un approccio razzista contro l'ebreo, associato al violento, al deprecabile, al traditore e al nemico della verità. L'antisemitismo può essere ricondotto alla natura intrinseca del teatro *sacramental*, caratterizzato da contrasti e passioni e dalla materializzazione delle idee²⁰⁸.

La repulsione verso l'Ebraismo affonda le proprie radici anche in ragioni storico-culturali. Il 19 ottobre 1469, con le loro nozze, i re cattolici Isabel de Castilla e Fernando de Aragona unificano i rispettivi regni compiendo un passo decisivo per l'unità del paese. Nonostante i suoi motivi politici, quest'ultima avviene grazie al Cattolicesimo e si conclude nel 1492 con la *reconquista* di Granada ai danni degli arabi. L'infedele è, pertanto, il seguace di una religione diversa da quella cattolica.

L'antisemitismo degli *autos* nasconde anche la lotta contro il protestante, essendo il genere *sacramental* il simbolo spagnolo delle contee tridentine. Si stabilisce, quindi, un'implicita analogia tra i tempi di Cristo e quelli di Calderón. All'epoca dei *Vangeli*, per la sua miscredenza, l'ebreo mette a morte Gesù; analogamente, nel Seicento, per il suo credo, il protestante nega il miracolo della transustanziazione.

Un esempio di ciò è riscontrabile nell'epilogo de *El Verdadero Dios Pan*:

PAN
Pues tú serás heredero,
Gentilismo, de la viña
que perdió, sañudo y fiero,
el Judaísmo; [...] (VDP, VV. 2004-2007)

In questo *parlamento*, Pan disprezza Judaísmo. Il biasimo è manifesto nel verbo "perdió", quando il protagonista insiste sull'intenzionale perdita degli ebrei dell'evangelica "vigna del Signore".

Gli aggettivi "sañudo" e "fiero" accentuano la denigrazione della stirpe giudaica rimarcando l'orgoglioso rifiuto della salvezza da parte di Judaísmo. I due qualificativi, spesso associati a Demonio e alle altre figure sataniche, demonizzano l'ebreo. L'avversione per quest'ultimo si inasprisce quando, riferendosi alla perdita della "vigna del Signore", è proprio Pan a screditarlo accusandolo implicitamente di deicidio.

²⁰⁸Adeva, *Estructura teológica de los autos sacramentales calderonianos*, in Arellano, *Calderón 2000. vol. I*, cit., p. 40.

Nel teatro *sacramental* calderoniano, anche il comico è preminente. Questo è visibile nei villani allegorici che condividono tratti comuni con i loro corrispettivi profani. Il vestito e la parlata rustica, due tra le loro peculiarità condivise, sono i primi indizi per la loro connotazione²⁰⁹.

Negli *autos* di Calderón, la Inocencia, la Simplicidad, il Placer e il Deseo sono figure allegoriche ricorrenti che appartengono alla categoria del villano comico. Per la loro semplicità e per la gioia che incarnano, questi personaggi si associano alle funzioni pedagogiche, catechetiche e festive delle *pièces* sacramentali. Essi sono ambigui: non sono figure del tutto positive per l'inferiorità comica che le contraddistingue; del resto, non sono neppure del tutto negative per la prossimità che hanno con personaggi che sono allegoria di Dio o di Cristo²¹⁰.

Uno degli *autos* calderoniani in cui, forse, il villano comico ha un ruolo preponderante è *El Verdadero Dios Pan* dove recitano pastori allegorici, uniti con la struttura binaria del barocco:

MALICIA

No sé,
porque, aunque todos me cansan,
es fuerza vivir con todos;
y así, hoy que el Gentil canta,
me vengo con el Gentil,
y lo mismo haré mañana
si el Apóstata o Judío
cantaren.

SIMPLICIDAD

No eso me espanta,
que ya sé que la Malicia
todos los estados anda.
Pobre de mí, que Simpreza
soy, y nadie me da entrada
-porque nadie me conoce
aunque consigo me traiga-
si no me la tomo yo;
como agora, *verbi gratia*,
que aquí me vengo también
por si aquí acaso se baila. (VDP, VV. 503-520)

Qui, Malicia e Simplicidad rappresentano le due facce contrapposte della stessa medaglia. Come suggerito dai loro nomi allegorici, la prima ha una connotazione negativa; la seconda, invece, ne ha una positiva.

Malicia rappresenta una caratteristica universale poiché raffigura la colpa precedente alla grazia. Quando essa afferma di stancarsi di tutti, vi è una luce di ottimismo giacché, proprio nella

²⁰⁹ C. Chauchadis, *La figura del villano alégorico en los autos sacramentales de Calderón*, in M. Vitse, *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2005, pp. 191-197, p. 192.

²¹⁰ Ibi, p. 197.

sua spossatezza, subentra *Simplicidad* che, nonostante tutto, si lamenta che nessuno la introduca nella propria vita.

Simplicidad, inoltre, presenta, in questa citazione, una caratteristica linguistica tipica del villano comico. Come nelle *pièces* profane, il *gracioso* parla, spesso, il *sayagués*, un dialetto spagnolo utilizzato a teatro per riprodurre, con finalità comiche, la parlata dei pastori. In questo modo, adottando il linguaggio di Sayago, *Simplicidad* rotacizza la "l" autodefinendosi "Simpreza".

Tanto *Malicia* quanto *Simplicidad* menzionano momenti festanti: la prima rammenta il canto; la seconda il ballo. In quanto *gracioso*, il villano comico si lega, infatti, all'aspetto ludico dell'*auto*, ricollegandosi soltanto al divertimento. Perciò, anche *Simplicidad*, pur avendo nel passo una valenza positiva, mostra ambiguità per la bassezza delle sue inclinazioni corporali. Il canto e il ballo evocano, infatti, il diletto e, per creare l'effetto della comicità, la loro fisicità rimanda agli istinti.

Nell'*auto* calderoniano, la musica ha, spesso, un aspetto bifronte: esaltando l'Eucarestia, è una risorsa nobile del teatro. Essa, però, si associa al ludico che, per le sue caratteristiche ricreative, reca una connotazione negativa, implicando l'idea di intrattenimento fine a se stesso.

Nella sua produzione *sacramental*, Calderón combina la *concupiscentia oculorum* con la teologia paolina della fede. In questo modo, nel suo teatro sacro, il verbo "rappresentare" significa "raschiare il velo dell'allegoria" per risalire al concetto greco di *aletheia*, la realtà come verità svelata²¹¹. In Calderón, questo concetto è onnipresente, essendo in stretta simbiosi con la transustanziazione. Il principio dello svelamento è tangibile, soprattutto, nell'epilogo de *El Verdadero Dios Pan*, dove l'ispirazione mitologica dell'*auto* necessita di levigare la narrazione pagana per portare alla luce la verità cristiana:

TODOS
... divinas y humanas letras
desengañen el concepto
del fabuloso dios Pan,
en el pan Dios verdadero (VDP, VV. 2025-2028)

Qui, Calderón rielabora il titolo, consuetudine del suo teatro sacro, menzionando il livello letterale e quello allegorico dell'*auto*. La dimensione letterale corrisponde al mito pagano; quella allegorica alla verità cristiana. Per svelare il vero eucaristico, il passo è denso di figure retoriche: si notino, per esempio, l'antitesi tra le lettere divine e umane e il gioco verbale del chiasmo "fabuloso dios Pan" e "pan Dios verdadero". Con essi, Calderón rimarca l'opposizione o, meglio, l'evoluzione

²¹¹ V. Martín, *El concepto de «representación» en los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2002, p. 61.

della favola nella verità e la trasformazione del satiro del mito nel Dio Incarnato che si fa pane per la salvezza universale.

Il pellegrinaggio è un altro motivo degli *autos* di Calderón, dove il pellegrino è poliedrico, essendo sia immagine di Cristo che del *pícaro* e del corsaro²¹². Ciò è osservabile ne *Los encantos de la Culpa*, nella seconda stesura de *El Divino Orfeo* e ne *El Divino Jasón* che, per convenzione, abbrevieremo come DJ. La critica dell'ultimo ventennio, con Arellano e Cilveti in testa, attribuisce quest'ultimo *auto* a Calderón facendolo risalire a prima del 1647²¹³.

El Divino Jasón, ispirato al mito omonimo, si apre con il dialogo tra il protagonista Jasón/Cristo e la nave Argos, simbolo della Chiesa. Il personaggio cristologico sprona i dodici marinai, suoi compagni di viaggio, alla conquista del vello d'oro, allegoria dell'anima peccatrice, custodito nelle isole della Colchide nei giardini di Medea, emblema del Paganesimo. Intanto, la musica scandisce l'entrata in scena di quest'ultimo personaggio, accompagnato da Idolatría. Medea ha un aspetto malinconico, dovuto alla sua condizione di schiava e amante di Idolatría che, nonostante tutto, rappresenta per lei un culto sterile e silente.

Nel frattempo, vestito da *galán*, compare il Rey/Mundo, stupito che Medea non prenda provvedimenti per l'approdo di Jasón e degli argonauti alle sue isole. All'istante, fa il suo ingresso in scena la nave di quest'ultimi, accompagnata dalla musica. Il Rey, Medea e Idolatría interrogano, quindi, i forestieri sulla loro destinazione e sul loro intento e i membri dell'equipaggio li rassicurano sulla bontà delle loro intenzioni asserendo di provenire dal regno della pace. Malgrado questa risposta, il Rey tuona maledizioni contro gli argonauti; ciononostante, Jasón dichiara che il valore si dimostra nelle burrasche e, garantendo che l'imbarcazione non naufragherà mai, incita i suoi a proseguire la rotta. Il protagonista afferma, infatti, che il suo legno, metonimia della nave/Chiesa e della croce, riuscirà a raggiungere il porto sano e salvo, nonostante le persecuzioni.

Il Rey denuncia, dunque, la propria sconfitta e, sottolineando la vanità dei suoi incantesimi, riconosce regalità a Jasón. Idolatría, invece, non si dà per vinta ricordando tutti gli imperatori che hanno perseguitato la Chiesa. Il personaggio nega, pertanto, l'eternità delle imprese ecclesiastiche e ne evidenzia l'inutilità citando il martirio che, invece, Jasón considera il pilastro che solidifica le fondamenta della Chiesa.

²¹² A. Suárez Miramón, *Peregrinos y pícaros en los autos de Calderón*, in Strosetzki, *Actas del V Congreso de la asociación internacional Siglo de Oro*, cit., pp. 1243-1253, p. 1246; I. Arellano, *El motivo del viaje en los autos sacramentales de Calderón, II. Viajes misionales*, in C. Pinillos, *Ingenio, teología y drama en los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2012, pp. 9-38, pp. 9-10; R. Moncunill, *El optimismo antropológico calderoniano en sus autos sacramentales*, in Pinillos, *Ingenio, teología y drama en los autos sacramentales de Calderón*, cit., pp. 77-93, p. 86; F. de Meer Alonso, *El peregrino en su patria de Lope de Vega y el concepto de peregrinatio en los autos sacramentales calderonianos*, in Arellano, *Calderón 2000, vol. II*, pp. 839-852, p. 839; B. E. Kurtz, *The play of allegory in the Autos Sacramentales of Pedro Calderón de la Barca*, Washington, The Catholic University of America Press, 1991, p. 28.

²¹³ Calderón de la Barca, *El Divino Jasón*, cit., p. 57; E. Rull Fernández, *Introducción*, in P. Calderón de la Barca, *El Divino Jasón. Autos sacramentales I*, ed. E. Rull Fernández, Madrid, Castro, 1996, pp. IX-XLIV, p. XXVII.

Il personaggio cristologico dichiara anche di avere una moglie, implicita allusione all'Ebraismo, ma di esserne rattristato e di volerla lasciare per sposarsi con Medea. Quest'ultima intende offrire un mazzolino di fiori a Jasón, suo nuovo innamorato; tra tutti i fiori, essa opta per il verde trifoglio, emblema di Cristo e della virtù teologale della speranza. Come Medea, anche alcuni degli altri personaggi donano dei fiori al protagonista; Hércules/San Pietro, per esempio, sceglie il giacinto, simbolo della fede, associato all'azzurro, il colore del cielo. Orfeo decide per i gelsomini, emblema di purezza e di candore, accostati al bianco, tinta dell'Ostia. Idolatría opta per i garofani rossi, la cui tonalità simboleggia il sangue umano che si versa negli abissi dell'Inferno. Anche Jasón unisce i suoi fiori a quelli donati dagli altri, optando per le violette, la cui sfumatura rinvia all'eternità della sua carità.

Teseo/Sant'Andrea indice un gioco verbale, simbolo della redenzione, in cui gli altri personaggi sono chiamati a completare il discorso dei precedenti senza infrangerne l'armonia. Idolatría è l'unica figura silente; il suo silenzio è assenza di voce e, in chiave metaforica, si interpreta come mancanza della Parola di Dio.

A questo punto, Teseo annuncia il matrimonio tra Jasón e Medea; lo sposo dichiara di donare il proprio corpo come alimento e la sposa fa la sua professione di fede. Il personaggio cristologico sostiene, inoltre, che la croce e la discesa agli inferi rappresentano il conto che lui pagherà per gli errori di Medea, qui simbolo del genere umano.

La sposa ripudia, pertanto, Idolatría, mostrificandola e accusandola di errore, mentre il Rey la invita a difendere l'ingresso dei giardini di Medea. Qui, si trova un albero, con mele d'oro, a guardia del quale vi sono un drago, un toro e altri animali che si muovono, emettendo versi orribili. Nei pressi della pianta si aggira la pecorella smarrita che Jasón assicura di riscattare grazie a una spada, simbolo della croce.

Medea incita al canto per glorificare l'impresa di salvezza del suo futuro sposo che, prendendo l'agnello perduto da Teseo, se lo porta a spalle, identificandosi chiaramente con il "buon pastore" evangelico. Intanto, il canto accompagna l'ascesa della nave/Chiesa che riceve da Idolatría l'ingiunzione di restituiregli il vello d'oro, sebbene quest'ultima autodichiari la propria sconfitta e riconosca nel trionfo di Jasón la sua impossibilità di vendetta.

Il protagonista ordina a Idolatría di guardare all'albero dai pomi d'oro: con l'accompagnamento della musica, si apre una tenda e, nella sua vetta, compaiono un calice, un'Ostia e un agnello sanguinante. Le fiere poste a guardia della pianta scompaiono come anche le mele, sostituite da angeli e serafini.

Idolatría, provando rabbia e disperazione, mostra incredulità nel constatare che l'albero che dà la morte dà ora la vita e autoproclama di nuovo la propria sconfitta. L'apoteosi eucaristica

conclusiva invita, con il canto, a cibarsi dell'agnello per ottenere la vita eterna.

Per studiare la figura del pellegrino negli *autos* calderoniani, analizziamo le seguenti citazioni:

JASÓN

Levanta máquinas bellas
que den, para nombre eterno,
con la quilla en el infierno,
con la gavia en las estrellas.
Nave será de Jasón,
que en el piélagos profundo,
sobre las aguas del mundo,
que humanos trabajos son,
contrastada se ha de ver,
y aunque borrascas padezca,
no habrá sirte que escurezca
su divino rosicler (DJ, vv.17-28).

HOMBRE

[...]
En el Texto Sagrado,
cuantas veces las aguas se han nombrado,
tantos doctos varones
las suelen traducir tribulaciones,
con que la humana vida
navega zozobrada y sumergida.
El Hombre soy, a astucias inclinado,
y por serlo, hoy Ulises me he nombrado,
que en griego decir quiere
cauteloso. Y así, quien hoy quisiere
correr la líneas de la suerte mía,
de Ulises siga en mí la alegoría;
y los que en una parte
me llamaron viador viendo mi arte,
y en otra navegante, que el camino
del mar discurro siempre peregrino,
dando ocasión a que ningún viviente
se admire de peligro tan urgente.
Y así, nadie se espante
que Ulises, peregrino y navegante,
con inquietud violenta
corra tanta tormenta,
confusos y perdidos
en mis tribulaciones mis sentidos. (EC, VV. 25-48)

PRÍNCIPE

[...]
En corso ande hasta ver si erradas güellas
me vuelven a rozar con las estrellas,
y sí harán, si es que el día
llega que ya antevió la ciencia mía
en el retrato de la soberana,

siempre feliz Naturaleza humana,
por quien cosario intento
dar fuerza a un alegórico argumento
viendo que es ella, el día que ella sea
alto ejemplar de la divina idea,
el infestado triunfo que interesa
mi aborrecido amor, siendo la presa
con quien mi grande espíritu atrevido
vuelva a sulcar las ondas del olvido. (DOS, VV. 15-28)

Il primo brano, ricavato da *El Divino Jasón*, lega il motivo del pellegrinaggio a Gesù. Jasón/Cristo parla della Chiesa e, desumendo la metafora dalle *Sacre Scritture*, la equipara a una simbolica nave, autodefinendosi suo proprietario e condottiero. Il personaggio cristologico autoproclama la sua missione itinerante, attraverso il mondo e il tempo, unito alla Chiesa di cui è sposo e capo. Il pellegrinaggio marittimo di Jasón è, dunque, una metaforica traversata lungo il mare della vita, spesso caratterizzato nella visione cristiana dall'agitazione delle acque. Già dal Diluvio Universale, infatti, il pelago irrequieto simboleggia gli affanni; la tribolazione che il turbinio marino suggerisce è, quindi, metafora delle avversità cui Cristo e la Chiesa sono chiamati a fronteggiare sino alla fine dei tempi.

Dal *parlamento* di Jasón, malgrado il pericolo del naufragio, emerge il tipico ottimismo cristiano. La tempesta, simbolicamente avvistata all'orizzonte, minaccia di scuotere il pellegrinaggio della nave; ciononostante, in un lirico contrasto cromatico, il protagonista preannuncia la vittoria sua e del suo metaforico veliero sul ciclone delle acque²¹⁴. La sirte, in quanto bassofondo sabbioso situato in prossimità della costa e pieno di avallamenti, rappresenta un'insidia ed è, spesso, sinonimo di navigazione insicura. Jasón, però, afferma che non esiste una sirte così pericolosa da oscurare il roseo colorito della sua nave. L'espressione "divino rosicler", attribuito a quest'ultima, la divinizza e la personifica a un tempo, descrivendo la sua unione con Jasón/Cristo mediante il codice dell'amore cortese. La carnagione rosata delle guance è, infatti, un tipico *cliché* medievale attraverso cui il poeta delinea, con poeticità, i tratti somatici della donna angelicata.

Nella battuta di Jasón, vi è, pertanto, un contrasto cromatico, suggerito dall'antitesi "escorezca"/ "rosicler". L'impotenza di qualunque ostacolo a oscurare il roseo incarnato della nave spiega il predominio della luce sull'ombra. Si ha, qui, un'implicita intersecazione tra teatro, poesia e arti figurate per ribadire, con lirismo, la supremazia di Gesù e della Chiesa su qualsiasi ostilità.

Il pellegrinaggio marittimo di Jasón/Cristo ha, quindi, la certezza del lieto fine. La contrapposizione di colori appena segnalata, con l'imporsi della tonalità chiara a conclusione di *parlamento*, è un momento climatico per la battuta del protagonista. Le profondità marine, la

²¹⁴ S. Fernández Mosquera, *La tempestad en Calderón: del texto a las tablas*, in Tietz, *Teatro calderoniano sobre el tablado*, cit., pp.97-128, p. 101; E. Coenen, *Rayos y truenos: sobre una metáfora predilecta de Calderón y su peculiar forma de aplicarla*, in "Dicenda. Cuadernos de filología hispánica", 26, 2008, pp. 63-71, p. 63.

turbolenza delle acque, gli affanni umani e le burrasche rinviano a tinte oscure. L'inclemenza meteorologica a cui talune di queste situazioni alludono e il grigiore delle tribolazioni esistenziali sono, infatti, presentati con tonalità fosche. Ciononostante, la luminosità del "divino rosicler" e la vittoria certa di Jasón/Cristo e della nave/Chiesa ribadiscono la preminenza della luce di Gesù sulle tenebre del peccato.

Nella seconda citazione, *incipit* de *Los encantos de la Culpa*, il pellegrinaggio corrisponde all'errare di Ulises/Hombre che, adulato da Circe/Colpa, cade nel peccato per poi ritornare alla natia grazia con il perdono di Cristo.

Nelle traversie della sua navigazione, Ulises/Hombre parla di sé come di colui che la gente considera il viandante e il pellegrino e, quantunque non si autodefinisca tale, esso conduce la vita raminga del picaro. La sua astuzia e lo smarrimento dei suoi sensi per le tribolazioni ne fanno un apolide. Dopo tutto, sin dalla *Bibbia*, l'uomo è un picaro che, perdendo la beatitudine primigenia, è costretto a vagare tra le turbolenze del mare mondano per poi recuperare la salute spirituale originaria, con la grazia di Cristo.

Malgrado l'ottimismo calderoniano, in questo brano de *Los encantos de la Culpa*, non vi è ancora l'idea della salvezza. Perlomeno agli inizi dell'opera, messo a tacere l'intelletto, il pellegrinaggio di Ulises è, infatti, un simbolico vagare infernale verso i falsi richiami della maga Circe, allegoria del vizio. Il peregrinare picaresco di Ulises cessa, però, attorno all'epilogo dell'*auto*, sostituito dalla sua conversione/redenzione. In questo modo, il viaggio si converte in un itinerario salvifico che conduce alla purificazione morale dell'individuo.

Sebbene Calderón sappia coniugare, con originalità artistica, mito classico, letteratura picaresca e *Sacre Scritture*, l'idea del viaggio non è nuova. Già nella *Divina Commedia* di Dante Alighieri, per esempio, si osserva un percorso di caduta e redenzione, per taluni aspetti assimilabile a quello de *Los encantos de la Culpa*.

Nella terza citazione, dalla seconda versione de *El Divino Orfeo*, il pellegrinaggio non solo si sposa alla figura del picaro ma anche a quella del corsaro. Príncipe de las Tinieblas/Demonio naviga le onde del male, intendendo fare della Naturaleza Humana una preda. Il suo viaggio è, quindi, un percorso da pirata: Satana è, infatti, il picaro per eccellenza che pecca di tracotanza e ribellione. Privato, così, della sua originaria dimora, in DOS, il Demonio personifica il predone che intende saccheggiare il genere umano dei suoi privilegi presso Dio.

In modo pre-romantico, Príncipe de las Tinieblas è, qui, un antieroe esiliato che, per la sua protervia, ribadita dall'espressione "mi grande espíritu atrevido", animato da invidia, vuole razzare la Naturaleza Humana, sua nemica per antonomasia.

In Calderón, l'onomastica è un altro aspetto cruciale. Il drammaturgo, infatti, vi ricorre

spesso per veicolare concetti e dogmi e per suffragare l'allegoria dei suoi *autos*. A titolo esemplificativo, si osservino i brani seguenti:

HÉRCULES

Si significa Jasón
«quien da salud eminente»,
a tu voz vengo obediente,
que es lo mismo que «Simón». (DJ, VV. 77-80)

JASÓN

Doce serán este día
mis héroes; uno sois vos;
los otros setenta y dos
os han de hacer compañía.
«Hércules» quiere decir
invencible, y sois peña
vuestro nombre mismo enseña
que sois Hércules. (DJ, VV. 89-96)

JASÓN

«Varón fortísimo» es
en lengua siria, Teseo,
y en el idioma hebreo
eso mismo suena Andrés. (DJ, VV. 101-104)

LUCERO

[...]
La misma Sabiduría
en sus *Proverbios* asienta
el ser falaz la hermosura;
y pues la latina lengua
me da lo falaz a tiempo
que es mi ira quien te alienta,
de mi ira y tu falacia
componte tú el nombre y sea
la fábula que sigamos
de *falaz* y *ira* compuesta
la de *Falerina* cuando
de estas montañas la hiena,
la Caribdis destes mares
y la Esfinge destas selvas,
de *faleira* en *Falerina*
bárbaro el vulgo convierta
tu nombre; y pues se convienen
ya con el nombre las señas,
convéngante las traiciones,
los engaños, las cautelas,
los hechizos, los encantos
y las sañas; de manera
que del jardín de la Gracia
salga el Hombre donde vea
que el jardín de Falerina
en otro estado le alberga.
¿Nada me respondes? (JF, VV. 334-360)

Le prime tre citazioni sono ricavate da *El Divino Jasón*. I giochi etimologici sul nome proprio sono una costante del *corpus sacramental* calderoniano ma, in quest'*auto*, il drammaturgo ne fa un ancor più copioso utilizzo. Nel primo brano, di Hércules/San Pietro, Calderón introduce la derivazione etimologica di Jasón e Simón stabilendo analogie tra il mito di Giasone e le *Sacre Scritture*. Nella delineazione del significato del nome, seppur in modo implicito, Calderón rende manifesta la presenza della verità evangelica già nelle lettere pagane. Il senso onomastico di Jasón, desumibile dalla lingua greca, precorre, infatti, quello di Gesù, seppur con leggere varianti; in questo modo, Jasón significa "colui che cura"²¹⁵, mentre Gesù "colui che salva".

Per l'ebraico "Simón", Calderón propone un arrangiamento semantico, frequente nei suoi *autos*. Simone ha una duplice accezione poiché significa tanto "colui che ha il naso camuso" quanto "Dio ha ascoltato"²¹⁶. Hércules, tuttavia, introduce una lieve variante al secondo significato del nome. Adattando l'onomastica alle finalità artistico-catechetiche della *pièce*, il poeta inventa l'etimologia di "obbediente alla voce del Salvatore". Pur alterando l'onomastica di "Simón", Calderón si trasforma in "prestigiatore della parola". Destreggiandosi con abilità, egli sfrutta tutte le potenzialità del linguaggio per costruire e agevolare, con il virtuosismo barocco, l'allegoria dell'*auto*.

Nel secondo brano, con Jasón/Cristo, Calderón estende a tutti i discepoli di Gesù il nome di Hércules. Come per Simón, anche per Ercole²¹⁷, Calderón manipola il significato onomastico *ad maiorem gloriam fidei*. In greco, esso significa "gloria di Era" ma, per i suoi obiettivi pedagogico-catechetici, il drammaturgo escogita l'accezione di "invincibile". Sebbene nel concetto di "gloria" vi sia quello più generico di "imbattibilità", questa modificazione etimologica corrobora l'idea cristiana dell'invulnerabilità dei seguaci di Gesù.

Nella terza citazione, Jasón analizza l'etimo di Teseo/Andrés, insistendo sulla forza mascolina del personaggio evocata da ambedue i nomi²¹⁸. Anche in questa circostanza, Calderón idea un'onomastica *sui generis* che, solo in parte, consente una coincidenza tra i due nomi. Nel suo significato pre-greco, Teseo vuol dire "colui che istituisce"; in ebraico, invece, Andrea significa "uomo virile". L'etimologia di Teseo rimanda al concetto della forza ma non permette una pedissequa corrispondenza con quella di Andrea. Il significato di Teseo è quello di istituire e, quindi, di sostenere; perciò, l'idea della forza virile è solo dedotta dall'etimo del suo nome. Calderón, tuttavia, sorvola la lieve differenza tra l'etimologia di Teseo e quella di Andrea: la loro identificazione e la menzione della comune prestanza mascolina sono strategie per fare

²¹⁵ N. Conti, *Mithologiae*, Arizona, Arizona University Press, 2006, p. 420.

²¹⁶ I. di Siviglia, *Arte e tecnica nelle etimologie*, ed. A. Caffaro, G. Falanga, Roma, Arci Postiglione, 2009, p. 183.

²¹⁷ Conti, *Mithologiae*, cit., p. 422.

²¹⁸ I. di Siviglia, *Arte e tecnica nelle etimologie*, cit., p. 138.

dell'Apostolo una delle colonne portanti della Chiesa Cattolica.

Nell'ultimo passo, ricavato da *El jardín de Falerina*, Lucero/Demonio compone il nome di Falerina. In modo fantasioso, attingendo al libro biblico dei *Proverbi*, esso insiste sulla fallacia della bellezza che, spesso, contraddistingue il vizio. Qui, non lo si dichiara esplicitamente ma, comunque, si deduce che il peccato, con la sua apparente avvenenza, inebria con l'inganno. Malgrado il suo aspetto edulcorato, esso scaturisce, infatti, dalla falsità del vizio e dall'ira satanica.

Storicamente, Calderón è lo scrittore più importante del genere *sacramental*. Incaricato della composizione di due *autos* ogni anno, ne ottiene il monopolio indiscusso per tutto il tempo che va dal 1647, anno in cui il genere raddoppia i *carros* dimezzando le *pièces*, al 1681, data della sua morte.

Calderón influenza incisivamente il genere anche dopo il suo decesso. I suoi *autos* vengono, infatti, messi in scena negli anni pari mentre, in quelli dispari, lo spettacolo spetta a nuovi drammaturghi. Malgrado questa alternanza, dal 1708, a Madrid, sono rappresentati soltanto gli *autos* calderoniani con l'eccezione del 1709, allorché vengono recitati, senza successo, *El hospital general* e *La parte cuarta del mundo*, due *pièces* sacramentali di Antonio de Zamora.

L'importanza dell'*auto* calderoniano si protrae sino al 1765, quando re Carlos III proibisce il genere con un editto, motivando questo divieto alla luce del declino settecentesco di queste opere. Gli *autos sacramentales* sono giudicati, infatti, inappropriati per il *Corpus Christi* dato che gli attori sono considerati "instrumentos indignos" per la rappresentazione delle verità cristiane. Le ragioni della proibizione riproducono le tradizionali argomentazioni del XVII secolo impugnate dai nemici del genere anche se il vero responsabile del divieto è il cambiamento della cultura e del pensiero, prodottosi nel Settecento²¹⁹.

Per il secondo centenario della morte di Calderón, Marcelino Menéndez Pelayo definisce gli *autos* calderoniani "un'aberrazione" o "eccezione estetica"²²⁰. La critica successiva ha variamente interpretato quest'osservazione spesso in maniera non corrispondente alla realtà del suo pensiero. Menéndez Pelayo si concentra, infatti, sulla peculiarità e sulla stranezza rispetto alle altre parti del mondo del fenomeno culturale spagnolo dell'*auto sacramental*. Il termine "aberrazione" è, quindi, da intendersi nel senso etimologico di "aberrare", cioè "allontanarsi"²²¹.

Nel 1717, Pedro de Pando y Mier pubblica la raccolta completa degli *autos* calderoniani in sei volumi. Dalla morte di Calderón a questa data, trascorrono 36 anni, durante i quali il teatro sacramentale del poeta non conosce stampa. La divulgazione scritta degli *autos* calderoniani è,

²¹⁹ J. E. Duarte, *El proyecto editorial de los autos sacramentales*, in A. González, *Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*, México, El Colegio de México, 2002, pp. 35-55, p. 38.

²²⁰ Menéndez y Pelayo, *Calderón y su teatro*, cit., p. 73.

²²¹ Duarte, *El proyecto editorial de los autos sacramentales*, in González, *Calderón 1600-2000.*, cit., p. 39.

infatti, limitata soltanto ai sedici pubblicati dall'autore, malgrado un *corpus* di circa 80 opere.

La pubblicazione tardiva degli *autos* di Calderón è dovuta all'*Ayuntamiento* di Madrid. Le autorità civili di questa città sono, infatti, responsabili dei festeggiamenti del *Corpus Christi* e uno degli aspetti essenziali della festa consiste proprio nella rappresentazione di *autos sacramentales*. Dal 1647, il Municipio della capitale paga a Calderón due *autos* ogni anno. In un periodo storico in cui non vi sono ancora tutele giuridiche dello *status* del drammaturgo e del diritto d'autore, l'*Ayuntamiento* si considera proprietario delle opere²²². In questo modo, alla morte del poeta, i sovrintendenti comunali alla festa del *Corpus* localizzano i manoscritti degli *autos* calderoniani e li confiscano agli eredi del drammaturgo. Così, l'Archivio di Madrid ne ha il possesso esclusivo e, tutti gli anni, può rappresentare un *auto sacramental* di Calderón che non sia proposto da molto tempo. Così, l'*Ayuntamiento* di Madrid è messo nelle condizioni di presentare opere "nuove" senza dover pagare un nuovo drammaturgo.

Attorno al 1715, le autorità municipali della capitale necessitano di denaro. Gli *autos sacramentales*, inoltre, perdono molta dell'importanza socio-culturale di un tempo. Intanto, i regnanti di Spagna non sono più i cattolici Austrias: dall'8 maggio del 1701, infatti, si insedia al potere re Felipe V che, ignorando lo spagnolo, si esprime in francese nel suo ambiente familiare. La formazione del nuovo sovrano e di sua moglie, la regina Luisa Gabriella di Savoia, costituisce un ostacolo per la comprensione del genere sacramentale. In un simile contesto politico-culturale, Pedro de Pando y Mier acquista, pertanto, i manoscritti che sono depositati nell'Archivio di Madrid²²³.

Per comprenderne gli *autos*, meditiamo sul ruolo che Calderón attribuisce al drammaturgo. Per farlo, analizziamo il prologo dello scrittore alla prima edizione a stampa dei suoi *autos*, avvenuta nel 1677, e la lettera che Calderón invia al Patriarca delle Indie nel 1652²²⁴.

Il prologo è diretto al lettore e, con esso, Calderón spiega con vigore le motivazioni che lo hanno indotto alla stampa dei suoi *autos*. Precorrendo quanto in parte avviene dopo la sua morte, già in vita, il poeta reclama che le sue opere siano state, spesso, oggetto di "violenza". Esse hanno, infatti, subito varie forme di furto, stampe non autorizzate e plagio. Inoltre, tutto ciò è stato consentito senza che venisse sanzionato. Calderón si sente, pertanto, "derubato" per ben due volte: al saccheggio delle sue parole e della sua arte per contraffazione, si aggiunge la rapina dei proventi della sua penna: i copiatori, infatti, introitano i guadagni che avrebbe potuto percepire grazie ai suoi originali²²⁵. Già nella sua epoca, Calderón manifesta, quindi, un profondo disagio poiché l'assenza

²²² C. Pinillos, *Los autos sacramentales de Calderón ante el nuevo milenio*, in "Ínsula", 644-645, 2000, pp. 23-26, p. 23.

²²³ Duarte, *El proyecto editorial de los autos sacramentales*, in González, *Calderón 1600-2000.*, cit., p. 45.

²²⁴ P. Calderón de la Barca, *Autos sacramentales alegóricos, y historiales*, ed. J. Fernández de Apontes, South Carolina, Nabu Press, 2010, p. 13.

²²⁵ B. E. Kurtz, "Who wrote Calderón's autos?", in "Revista Canadiense de estudios hispánicos" 29.1, Montreal, McGill

di una giurisprudenza sul diritto d'autore espone l'artista alla razzia dei suoi meriti e dei suoi guadagni.

Nel prologo alla prima edizione a stampa dei suoi *autos*, Calderón riassume questi concetti e motiva la sua pubblicazione, esternando le seguenti rimostranze:

No sólo no es jactancia nacida de propio amor, sino violencia de ajeno agravio ocasionada, pues, no contenta la codicia con haber impreso tantos hurtados escritos míos como andan sin mi permiso adocenados y tantos como sin ser míos andan impresos con mi nombre, ha salido ahora con un libro intitulado *Quinta parte de comedias de Calderón*, con tantas falsedades como haberse impreso en Barcelona, no tener licencia mi remisión ni del vicario, ni del consejo, ni aprobación de persona conocida. Y, finalmente, de diez comedias que contiene, no ser las cuatro mías, ni aun ninguna pudiera decir, según están, no cabales, adulteradas y defectuosas, bien como trasladadas a hurto, para vendidas y compradas de quien no pudo comprarlas ni venderlas²²⁶.

[...] siendo, como son, tan escrupulosos sus asuntos que por un término errado, o por la pluma, o por la prensa, puede pasar de lo sensible del ingenio a lo intolerable de la reputación, me ha movido (mejor dijera, me ha forzado) a que, ya que hayan de salir, salgan, por lo menos, corregidos y cabales, que para defectos bastan los míos, sin que entren a la parte los ajenos²²⁷.

Nel 1651, ordinato sacerdote, Calderón ottiene la mansione regia di cappellano di *Reyes Nuevos* a Toledo. Alonso Pérez de Guzmán che, nel 1652, è Patriarca delle Indie rimuove Calderón dal suo incarico. Nel 1651, Pérez de Guzmán è *capellán mayor* della Cattedrale ed è nemico del teatro. Mancando, però, di coerenza, nel 1652, il Patriarca ordina a Calderón di scrivere due *autos* per il *Corpus* di quell'anno. In tono ironico e noncurante dell'insubordinazione, senza trascurare le buone maniere, il poeta rifiuta di farlo. Con evidente sarcasmo, la sua corrispondenza epistolare con il Patriarca delle Indie è da interpretarsi in chiave semiseria. In modo canzonatorio, Calderón rievoca, infatti, la sua giovanile attrazione per la letteratura benché sostenga di ripudiarla una volta divenuto sacerdote. Egli dichiara, così, che tornerà a scrivere versi soltanto quando riceverà l'esplicito ordine del re. Per Calderón, pertanto, il decoro del suo sacerdozio è garantito soltanto dall'approvazione monarchica²²⁸.

Al di là dell'ironia, il poeta sottolinea che, secondo lui, lo scrittore di *autos* deriva il suo compito non solo da autorità religiose ma soprattutto dai vertici politici della città che gli commissionano queste *pièces*. Per la loro stesura, il potere civile del luogo assegna, infatti, a Calderón, una lauta retribuzione, come attestato dalle *cargas de pago*. Questo testimonia la complessità del genere *sacramental* che, sotto il profilo storico-sociale, scaturisce dalla sinergia

University, 2004, pp. 47-60, p. 49.

²²⁶ P. Calderón de la Barca, *Autos sacramentales. Obras completas 3.*, ed. Á. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1967, p. 41.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ Calderón de la Barca, *Autos sacramentales alegóricos, y historiales*, ed. Fernández de Apontes, cit., p. 67.

complementare di autorità religiose e laico-politiche.

A riprova di ciò, osserviamo i seguenti testi della lettera al Patriarca delle Indie. Il primo coincide con il rifiuto di Calderón di scrivere per Pérez de Guzmán. Il secondo, invece, ribadisce che l'*auto* è il prodotto della committenza congiunta di Chiesa e Stato:

[...] y aunque para mí... no puede haber felicidad mayor que obedecer a vueseñoría ilustrísima, con todo eso me asisten hoy razones que no sin dolor me obligan a suplicarle, con cuanto debido rendimiento puedo, sea servido de hacerme merced de añadir a las honras que de su liberalidad confieso recibidas, la de tenerme esta vez por excusado²²⁹.

[...] para volver a ella fue necesario que el señor Luis de Haro me lo mandase de parte de Su Majestad en el festivo parabién de la cobrada salud de la Reina nuestra señora (que Dios guarde), y no con menor fuerza de razones convenció mis excusas que con decirme en formales palabras: - ¿Quién le ha dicho a vuesa merced que el mayor prelado no se holgara de tener una habilidad, y más de ingenio, que tal vez fuese pequeño alivio a los cuidados de Su Majestad?²³⁰

Nel corso del Novecento, si stampano varie raccolte di *autos* calderoniani anche se uno sforzo decisivo per la loro pubblicazione si realizza soltanto dal 1992. Ignacio Arellano e la sua *équipe* di ricerca del GRISO, dell'Universidad de Navarra, iniziano, infatti, in questa data, la pubblicazione con edizione critica degli *autos sacramentales* di Calderón²³¹. Con notevole perizia scientifica, gli studiosi segnalati corredano ogni opera di uno studio introduttivo, un'annotazione esaustiva di ogni volume e un apparato di varianti. Nel caso esistano manoscritti autografi, ne viene anche riprodotta una copia in facsimile²³².

L'epoca successiva a Calderón è la terza tappa individuata da Arellano. In questo periodo, i drammaturghi si lamentano per le difficoltà e, talvolta, per la quasi impossibilità di far accettare dal pubblico i loro *autos*. Questo disagio testimonia che i poeti della generazione successiva non aggiungono particolarità rilevanti al genere. Ciò rivela che, a poca distanza dalla sua morte, Calderón è già considerato l'ultima possibilità insuperabile dell'*auto*. Gli amici e i discepoli del poeta, tra i principali Agustín Moreto e Francisco Bances Candamo, non apportano novità significative al *drama sacramental*. Con le loro opere, a mala pena si conservano gli elementi di Calderón. Nella sua produzione, addirittura, Moreto si avvicina forse più al *drama* profano che non all'*auto sacramental*. Il genere cade, ben presto, in monotonia e gli argomenti si esauriscono. All'inizio del XVIII secolo, si rappresentano soltanto le *pièces* sacramentali calderoniane: in questa fase di eclissi, le nuove composte dagli epigoni del poeta madrileno sono, infatti, carenti di originalità²³³.

²²⁹ Calderón de la Barca, *Autos sacramentales. Obras completas 3.*, ed. Valbuena Prat, cit., p. 287.

²³⁰ Ibi, p. 288.

²³¹ Pinillos, *Los autos sacramentales de Calderón*, in "Ínsula", cit., p. 25.

²³² Calderón de la Barca, *Autos sacramentales alegóricos, y historiales*, ed. Fernández de Apontes, cit., p.41.

²³³ Arellano, *Autos sacramentales*, in Alcalá-Zamora y María Díez Borque, *Obras maestras*, cit., p. 640.

Per la produzione *sacramental* di Agustín Moreto, lavoreremo sull'*auto* *La Gran Casa de Austria y Divina Margarita*. Qui, Demonio si autodefinisce l'opposto di Ladislao, sovrano consorte della regina. Dal santo esempio di quest'ultimo, Demonio apprende il dogma dell'Immacolata Concezione e i suoi precedenti veterotestamentari. Il furore di Demonio incendia l'apostata Hugo, suo *alter ego*, incaricato di confutare la presenza reale di Cristo nell'Ostia. L'*auto* si conclude con la santificazione della regina Margarita e con il suono delle *chirimías* con cui, tradizionalmente, si ribadisce l'apoteosi eucaristica.

Sin dal titolo di quest'opera, un confronto con Calderón manifesta un approccio diverso rispetto al genere. Benché anche nel teatro *sacramental* calderoniano vi sia una celebrazione dei regnanti di Spagna, in Moreto, questa caratteristica è ancor più tangibile tanto da attribuire la divinità ai suoi membri fin dal titolo delle *pièces*.

Un'analisi comparativa tra *La Gran Casa de Austria y Divina Margarita* e l'*auto* calderoniano rivela anche che, in Moreto, vi è un'involuzione del genere *sacramental*. A supporto di ciò, è sufficiente meditare sui personaggi dell'opera:

PERSONAS

HUGO, hereje.

EL DEMONIO

EL REY LADISLAO

MARGARITA, reina.

UNA LABRADORA

UN SACRISTÁN

LOS TRES REYES MAGOS

CRIADOS

MÚSICOS²³⁴

Uno sguardo alle *personas* mette in risalto che, al contrario dell'*auto* calderoniano, non vi è allegoria nei personaggi. La figura retorica più caratteristica del teatro *sacramental* di Calderón cessa, qui, di operare. Si regredisce, così, agli albori del genere: nella maggioranza del repertorio moretiano, come nei primi stadi dell'*auto*, le opere sono, infatti, prive di personaggi e valore allegorici. In questo modo, il concettismo degli *autos* calderoniani, rintracciabile in larga misura nell'allegoria delle *personas* e nei loro giochi di parole, si trasforma, ne *La Gran Casa de Austria y Divina Margarita*, in disquisizioni teologiche dove il drammaturgo mostra la propria esplicita erudizione. La strategia allusiva, tipica del teatro di Calderón, cede il passo alla menzione dichiarata di Moreto, come si evince dal brano che riproduciamo di seguito:

MARGARITA

La autoridad de Agustino
mal entendida ha causado
que herejes hayan negado
este misterio divino.

²³⁴ A. Moreto, *La Gran Casa de Austria y Divina Margarita*, in González Ruiz (a cura di), *Piezas maestras del teatro teológico español*, cit., p. 865.

Pero, porque más se precie,
así se debe entender:
«Que no habían de comer
su carne en aquella especie
visible, que ellos han visto»;
y así no excluyó que hubiera
asistencia verdadera
del sacro cuerpo de Cristo;
sino advertir ha querido
que vida espiritual
da su existencia real,
y no según el sentido
místico sólo, y declara
que será invisiblemente,
porque si literalmente
la carne no aprovechara,
Verbum caro non fieret
ut habitaret in nobis²³⁵.

La regina Margarita asserisce che, per una pretestuosa interpretazione di Agostino, i protestanti, qui definiti eretici, hanno manipolato la dottrina del santo così da negare la transustanziazione.

La Gran Casa de Austria y Divina Margarita è ancora da considerarsi un *auto sacramental*; ciononostante, manca della caratteristica impostazione del genere. Moreto, infatti, ricorre alla battuta di un personaggio per celebrare l'Ostia e per polemizzare contro il Protestantesimo. Rispetto alla produzione calderoniana, qui, si perde la poeticità dell'allegoria: le parole sostituiscono, infatti, la visualizzazione scenica dei concetti a pro di argomentazioni teologiche. Con il repertorio di Moreto, il genere *sacramental* non evolve e non conosce una stagione di ulteriore fioritura rispetto al passato. In tal modo, l'involuzione è la cifra distintiva del suo teatro, come si evince dal confronto dei seguenti due campioni:

A ocho se reducen todas
sus penas: frío, gusanos,
tinieblas, azotes, fuego,
confusión, demonios, llanto;
pero los que aquí padecen
aun más que los mismos diablos
son apóstoles herejes
que llaman sacramentarios,
simoníacos, incolaitas,
nósticos, nestorianos,
maniqueos, triteítas,
adasonitas, arrianos,
taborititas, saduceos,
artemios, apolinarios,

²³⁵ Ibi, p. 871.

marcelinos, angelinos,
socráticos, puritaos,
aulicenses, rocacences,
y otro seno estaba en blanco
para usitas, calvinistas,
hugonotes, luteranos,
todos porque en ese pan
eterna vida negaron²³⁶.

A ocho se reducen todas
sus penas: frío, gusanos,
tinieblas, azotes, fuego,
confusión, demonios, llantos.
Pero los que aquí padecen
aun más que los mismos diablos
son apóstatas, herejes,
que llaman sacramentarios,
simoniacos, nicolaítas,
nósticos, nestorianos,
maniqueos, triteítas,
adamitas, arrianos,
taboritas, saduceos,
artemios, apolinarios,
marcelinos, angelinos,
socráticos, puritanos,
avicenses, rocacenses,
y otro seno estaba en blanco
para husitas, calvinistas,
hugonotes, luteranos:
todos, porque en este Pan
eterna vida negaron²³⁷.

Il primo brano è ricavato da *La Gran Casa de Austria y Divina Margarita*; il secondo da *Las Cortes de la Muerte* di Lope de Vega. L'analisi contrastiva illustra il debito di Moreto nei confronti del *Fénix*. Si è, infatti, in presenza di un autentico calco. Moreto ricopia interi versi dall'*auto* lopesco e le lievi differenze rispetto a *Las Cortes de la Muerte* non sono veri e propri guizzi d'originalità. Dopo tutto, come osserva Maria Grazia Profeti nel saggio *Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro*, verso la fine del periodo barocco, l'intertestualità e l'interdiscorsività sono ormai prassi consolidata. Nei testi scritti, questa consuetudine viene favorita soprattutto dallo *status* sociale del poeta e dalla carenza di un'autentica normativa a tutela del moderno diritto d'autore. Nel *Siglo de Oro*, infatti, dopo aver scritto la *pièce*, l'*ingenio* la vende al capocomico e agli editori che ne diventano i proprietari esclusivi. Da qui, deriva la loro incontrastata facoltà di modificare l'opera a proprio

²³⁶ Ibi, pp. 887-888.

²³⁷ L. de Vega, *Las Cortes de la Muerte*, in Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega VIII. Autos y coloquios*, Madrid, Atlas, 1963, p. 471.

piacimento²³⁸. Fermo restando che Moreto possa aver compiuto una quasi pedissequa imitazione dell'opera lopesca, non è da escludere che anche gli editori abbiano accentuato questa caratteristica de *La Gran Casa de Austria y Divina Margarita* proprio in riferimento al brano indicato, apportando semmai leggere variazioni.

In Agustín Moreto, l'imitazione è una costante di tutto il suo teatro che non si circoscrive al solo genere *sacramental*. Per esempio, anche in *Caer para levantar*, una *comedia de santos* in tre atti, questo drammaturgo si ispira alla *comedia* agiografica *El esclavo del Demonio* di Antonio Mira de Amescua di cui cambia alcuni nomi dei personaggi pur tuttavia riproponendo la trama:

PERSONAS

Don Vasco de Noroña, viejo	Doña Leonor	Doña Violante
Don Diego de Meneses	Brito, criado	Don Gil
El Demonio	Golondro, gracioso	Dos labradores ²³⁹

PERSONAS

Marcelo, viejo	Angelio, demonio
Lisarda y Leonor, sus hijas	Dos esclavos
Don Diego de Meneses	Un músico
Domingo, lacayo de Don Diego	Constancio, Labrador viejo
Don Gil	El príncipe de Portugal
Beatriz, criada de Lisarda	Don Rodrigo
Don Sancho	Lísida, pastora
Fabio, su criado	Arsindo, Labrador
Florino	Riselo
Un escudero de Marcelo	Dos Ángeles ²⁴⁰

La prima lista di personaggi è ricavata da *Caer para levantar*; la seconda, invece, da *El esclavo del Demonio*. Un confronto mette in evidenza che, al contrario dell'opera amescuana, in quella di Moreto vi è un numero più esiguo di attanti. Il rifacimento della *pièce*, pertanto, ne restringe le potenzialità drammatiche poiché, con un più limitato gruppo di attori, si riduce inevitabilmente l'articolazione dell'intreccio.

Alla pari de *El esclavo del Demonio*, *Caer para levantar* ripercorre la vicenda umana di caduta e redenzione di Don Gil, il santo di Coimbra che, per godere di una donna, deturpa la propria integrità morale. Dopo il mercimonio dell'anima, seppur con lievi varianti nei due drammaturghi, il

²³⁸ M. G. Profeti, *Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro*, in M. Á. Garrido Gallardo (a cura di), *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos. Volumen I de las Actas del Congreso Internacional sobre semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985, pp. 673-682, p. 681.

²³⁹ A. Moreto, *Caer para levantar*, Madrid, Antonio Sanz, 1742, p. 1.

²⁴⁰ A. Mira de Amescua, *El esclavo del Demonio*, ed. J. A. Castañeda, Madrid, Cátedra, 1980, p. 56.

protagonista recupera la rettitudine proprio grazie alla fanciulla che avrebbe ardito possedere carnalmente²⁴¹:

Quítale el velo, y descúbrese una muerte, que ha de tener el mismo vestido que sacó la dama²⁴².

D. GIL. Testigos son los sucesos,
pues que di un alma inmortal
por unos pálidos huesos.
Mujer fue la prometida;
la que me diste es fingida,
humo, sombra, nada, muerte²⁴³.

Nei due testi, vi è un analogo trattamento dell'illusione satanica di cui è vittima Don Gil in relazione a Leonor. Nella didascalia moretiana, con rapide indicazioni sceniche, il drammaturgo sottolinea il disincanto per cui, dietro gli abiti e sotto il velo della donna amata, si scopre l'immagine della morte, secondo un *topos* del teatro devoto del *Siglo de Oro*. L'intento è, infatti, quello di enfatizzare l'illusorietà delle promesse luciferine a Don Gil.

Analogamente, ne *El esclavo del Demonio*, Mira de Amescua esplicita la disillusione di Don Gil attraverso il *parlamento* segnalato. In entrambi i casi, i poeti evidenziano l'evanescenza delle glorie mondane e, mediante uno scheletro, risaltano la natura fugace e nociva dei richiami diabolici.

In *Caer para levantar*, non vi sono significative innovazioni rispetto a *El esclavo del Demonio*: Moreto si limita, infatti, a riproporre un tipico *cliché* aureo. Con la sua produzione, il teatro del *Siglo de Oro* non evolve ma, con rifacimenti che contemplan tenui modifiche, ripresenta, senza originalità, passi di opere già conosciuti.

Il brano menzionato di *Caer para levantar* mostra anche un debito teatrale con alcuni versi de *El mágico prodigioso* di Pedro Calderón de la Barca, *comedia de santos* sulle vicende di Santa Justina e San Cipriano²⁴⁴:

CIPRIANO [...]
Vino, abracéla, y al punto
que la descubro (¡ay de mí!),

²⁴¹ V. Bagno, *El pacto del hombre con el Diablo en la tradición literaria europea del siglo XVII de los ámbitos ortodoxo y católico*, in Civil, *Siglos dorados*, cit., pp. 83-92, p. 84; J. Alcázar, *El pacto con el Demonio en Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua y Calderón*, in AA. VV., *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, México, El Colegio de México, 2010, pp. 563-576, p. 565; R. A. Rice, *El tema de pactos con el Diablo: variaciones idiosincráticas en El esclavo del Demonio de Mira de Amescua y El mágico prodigioso de Calderón*, in AA. VV., *Cuatro triunfos áureos*, cit., pp. 185-203, p. 190.

²⁴² Moreto, *Caer para levantar*, cit., p. 27.

²⁴³ Mira de Amescua, *El esclavo del Demonio*, cit., vv. 2818-2823.

²⁴⁴ G. Bellini, *I segni di Dio nel teatro di Calderón*, in G. Bellini, *Re, dame e cavalieri rustici, santi e delinquenti. Studi sul teatro spagnolo e americano del secolo aureo*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 103-131, p. 125; V. Curlo, *El tema de Cipriano y Justina releído desde sus orígenes hasta El mágico prodigioso de Calderón*, in Arellano, *Calderón 2000. vol. II*, cit., pp. 133-141, p. 133.

en su belleza descubro
un esqueleto, una estatua,
una imagen, un trasunto
de la muerte, que en distintas
voces me dijo (¡oh qué susto!):
«Así, Cipriano, son
todas las glorias del mundo.»²⁴⁵

Attraverso Cipriano, Calderón evidenzia l'illusorietà e la transitorietà delle promesse diaboliche. Al posto di Justina, il Demonio fa, infatti, apparire uno scheletro. L'immagine della morte e il riferimento alla fugacità delle glorie mondane esprimono il disincanto del personaggio per l'imbroglio di Satana.

Un paragone tra il *parlamento* di Cipriano e la *acotación* sopra riportata di *Caer para levantar* sottolinea i punti comuni tra le due opere giacché lo scheletro è costante emblema dell'inganno di Lucifero.

Un drammaturgo più giovane di Moreto ma, comunque, ascrivibile al teatro *sacramental* post-calderoniano è Francisco Bances Candamo. Vissuto tra il 1662 e il 1704, il poeta è noto soprattutto per *Las mesas de la fortuna*, dove introduce più di 20 *personas*: Oráculo de Jove, Imperio Romano, Pueblo Hebreo, Melquisedec, la Sabiduría, la Idolatría, la Fortuna, la Hermosura, la Noticia, Amor Propio, Adán, Abel, Noé, Isaac, el Rey, el Rico, el Pobre, el Sabio, el Labrador e los músicos. Personaggi biblici si uniscono ad altri allegorici, sedendo tutti alle "tavole della fortuna". Anche qui, il calice e le spighe, simboli dell'Eucarestia, concludono l'opera e celebrano l'apoteosi di questo sacramento.

Ne *Las mesas de la fortuna*, Candamo ripropone i motivi del teatro *sacramental* di Calderón, limitandosi però al loro solo rinnovamento. A supporto di ciò, basta citare i seguenti esempi:

Hoy es el viernes también
en que consagran mis ritos
las mesas de la Fortuna
todos los años; ya vimos
que Isaías exclamó
contra los que han ofrecido
a la Fortuna estas mesas,
en términos expresivos²⁴⁶.

(Vase. Tocan chirimías y luego los instrumentos, y se descubren unas mesas con todo el adorno

²⁴⁵ P. Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*, ed. B. W. Wardropper, Madrid, Cátedra, 1985, vv. 2594-2602.

²⁴⁶ F. Bances Candamo, *Las mesas de la fortuna*, in González Ruiz (a cura di), *Piezas maestras del teatro teológico español*, cit., p. 918.

y aparato posible. En un pedestal superior a ellas, LA FORTUNA, con vestido y acción de estatua, vendados los ojos, con un cáliz en una mano y un manojito de espigas en otra; van saliendo cuantos pudieren, de peregrinos, y detrás de todos el Imperio Romano.)²⁴⁷

Nel primo passo, Idolatría stabilisce un'equazione tra il Venerdì Santo e i riti pagani ma, contrariamente a Calderón, in Bances Candamo, mito pagano e religione cristiana non si sovrappongono. A differenza del modello calderoniano, l'*auto* candamiano è più piatto perché privo dell'allegoria, sostituita dalle parole del personaggio che tentano di creare una corrispondenza tra le celebrazioni pagane e l'istituzione dell'Eucarestia. In tale brano, manca il lirismo di Calderón che, con le figure retoriche e l'allegoria, raschia il velo del mito classico per scoprire il credo cristiano. Così, l'effetto derivante è un livellamento della qualità artistica della *pièce* poiché, ne *Las mesas de la fortuna*, Idolatría stabilisce soltanto analogie tra paganesimo e cristianesimo.

Nella seconda citazione, si tramandano peculiarità del genere *sacramental*. Il suono delle *chirimías* e degli altri strumenti, unito al calice e al fascio di spighe, è, infatti, una costante di questo teatro, iniziata ancor prima di Calderón e proseguita anche da Bances Candamo. In questa *acotación*, gli elementi del genere sono tutti presenti ma non si rilevano innovazioni rispetto a Calderón che, in modo paradossale e simultaneo, resta l'apice e il tramonto dell'*auto*.

Da quanto appena scritto, si osserva la mutabilità del genere nelle fasi della sua evoluzione o, perlomeno, la sua metamorfosi sino alla maturazione dell'epoca calderoniana. In anni recenti, la critica ha mostrato un rinnovato interesse per la categorizzazione degli *autos sacramentales*. Tali suddivisioni hanno il limite inevitabile di qualsiasi schematismo; esse, però, riconoscono la complessità di questo fenomeno teatrale spagnolo.

Juan Manuel Villanueva Fernández, in *Los cuatro sentidos bíblicos y los autos*, afferma che, tra le varie classificazioni, si individuano due varianti: gli *autos marianos* e gli *autos navideños*. Oltre all'esaltazione eucaristica e, forse, proprio in funzione di essa, i primi gravitano attorno all'idea dell'Immacolata Concezione a cui, ancora nel XVII secolo, la Chiesa non ha riconosciuto lo statuto di "dogma". In essi, la consueta allegoria si impreziosisce di simboli floreali e cromatici per evocare il candore verginale della Madonna e la purezza che le deriva dalla sua immunità dal peccato originale.

I secondi, invece, ribadiscono l'importanza dell'Eucarestia, rievocando l'incarnazione di Gesù nella notte di Natale²⁴⁸. Un'opera *sacramental* viene, pertanto, definita *auto mariano* o *auto navideño* quando ha caratteristiche dell'uno o dell'altro tipo. Ciononostante, nella prevalenza dei casi, proprio per il suo fine catechetico, l'*auto* ha una "struttura stratiforme" dove sono sia bozzetti

²⁴⁷ Ibi, p. 919.

²⁴⁸ J. M. Villanueva Fernández, *Los cuatro sentidos bíblicos y los autos*, in I. Arellano, R. Fine, *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2010, pp. 461-477, p. 463.

mariani che natalizi senza che gli uni escludano gli altri.

Ciriaco Morón Arroyo sottolinea che, con la fusione di liturgia, spettacolo e allegoria, tutti gli *autos* mettono in scena la salvezza universale²⁴⁹. A prescindere dal loro *argumento*, infatti, essi rappresentano più o meno esplicitamente la storia della creazione, del peccato e della redenzione in virtù della Grazia Divina di cui ogni uomo fa esperienza con i sacramenti della Chiesa²⁵⁰.

Morón Arroyo suddivide in tre diverse categorie il *corpus* sacramentale, benché una stessa *pièce* possa rientrare anche in più di una classificazione. Nel primo raggruppamento, lo studioso inserisce gli *autos* con allegoria simultanea. In essi, si rappresenta una psicomachia dove lottano la Grazia e la Colpa, le Virtù e i Vizi, le Tenebre e la Luce, il Demonio e l'Angelo. A titolo esemplificativo, si menzionano qui *El Verdadero Dios Pan*, le due versioni de *El Divino Orfeo*, *El Sacro Pernaso* ed *El Divino Jasón* di Pedro Calderón de la Barca.

Nella seconda categoria, Morón Arroyo include le *pièces* che trattano la storia della salvezza in due fasi: alla caduta dell'uomo nel peccato, segue la redenzione grazie a Cristo. Qui, si annoverano le due stesure de *El Divino Orfeo*, *Los encantos de la Culpa*, *El Jardín de Falerina*, *El Verdadero Dios Pan* e *Andrómeda y Perseo*, tutti *autos* di Calderón de la Barca dove il drammaturgo mette in scena la sintesi delle *Sacre Scritture*: all'iniziale colpa dell'Uomo, simbolo di tutto il genere umano, fa seguito il riscatto di Cristo.

Nell'ultima ripartizione, l'ispanista inserisce gli *autos* che presentano la lotta della Chiesa, ultimo stadio dell'azione di Dio con la sua creazione²⁵¹. Vi si includono *El Divino Jasón*, la *Loa* di *Psiquis y Cupido para Toledo* ed *El Verdadero Dios Pan*, tutti *autos* di Calderón dove la Chiesa Cattolica, inserita nei disegni redentori di Dio, salva grazie ai sacramenti.

Come Ciriaco Morón Arroyo, anche Gerhard Poppenberg riconosce nella salvezza il pilastro dell'*auto sacramental*, illustrando un parallelismo tra la microstruttura della storia particolare e la macrostruttura di quella universale. Da quanto scrive, il dramma dell'anima umana si sviluppa in tre tappe essenziali: creazione, peccato e redenzione. La storia della salvezza si condensa, pertanto, nell'Eucarestia, centro nevralgico della vita spirituale e dell'*auto sacramental* dove la rappresentazione dell'antagonismo tra Cristo e Satana costituisce uno dei sensi basilari²⁵².

Poppenberg fornisce anche una definizione di *auto sacramental*. Rielaborando un concetto già espresso da Calderón, il critico distingue tra *asunto* e *argumento*, associando il primo alla glorificazione dell'Eucarestia e indicando il secondo come contesto di sviluppo dell'azione

²⁴⁹ C. Morón Arroyo, *Teodramática/teofanía*, in Arellano, Reyre, *El mundo maravilloso de los autos de Calderón*, cit., pp. 147-162, p. 147.

²⁵⁰ C. Morón Arroyo, *Los autos sacramentales y la historia de la salvación*, in Arellano, Cancelliere, *La dramaturgia de Calderón*, cit., pp. 305-324, p. 307.

²⁵¹ Ibi, p. 308.

²⁵² G. Poppenberg, *La estructura de la acción del auto sacramental. Reflexiones generales y un ejemplo: La vida es sueño*, in Arellano, Cancelliere, *La dramaturgia de Calderón*, cit., pp. 377-388, p. 378.

drammatica²⁵³. L'ispanista rifiuta di limitare queste *pièces* al solo ambito omiletico-didattico, individuandovi anche un carattere politico. Per la radicata vocazione popolare del genere, Poppenberg vi vede, infatti, la rappresentazione del ruolo della letteratura nello spazio pubblico della *polis*²⁵⁴.

²⁵³ Ibi, p. 380.

²⁵⁴ Ibi, p. 381.

CAPITOLO SECONDO

IL DIAVOLO SUL TABLADO: UN PRISMA A PIÙ FACCE

2.1. *ELEMENTI PER UNA RICERCA FUTURA*

In *El Demonio en el teatro de Calderón* (1977), Ángel Cilveti osserva la scarsità bibliografica sulla figura teatrale del Diavolo nelle *pièces* aeree spagnole²⁵⁵. Oltre al suo saggio e a *The Theology of the Devil in the Drama of Calderón* (1958)²⁵⁶ di Alexander Parker, la critica sul tema è, infatti, a tutt'oggi quasi inesistente²⁵⁷.

Già Parker nota l'urgenza di un'analisi meticolosa su questo argomento, sostenendo che le opere di Calderón siano significative presentazioni drammatiche del Demonio.

Parker individua, negli *autos* calderoniani iniziali, un dualismo manicheo che, tuttavia, nella sua produzione posteriore, viene sostituito da personaggi che, per la loro negatività, accompagnano Lucifero²⁵⁸.

Circa vent'anni dopo, pur ispirandosi a Parker, Cilveti dissente dalla sua interpretazione. Il critico spagnolo ritiene, infatti, che il dualismo manicheo non sia il confine più netto tra i primi *autos* e quelli successivi di Calderón, essendo costante nella sua produzione sacramentale²⁵⁹.

Cilveti rileva, inoltre, che il Diavolo calderoniano incorpora tutto il pensiero religioso sul tema, includendo teologia scolastica, patristica, *Sacre Scritture* e tradizione religiosa popolare²⁶⁰.

In un continuo dialogo con il volume di Parker, Cilveti ripartisce *El Demonio en el teatro de Calderón* in sette capitoli. Nel primo, sviluppa il personaggio da un punto di vista teologico; nel secondo esamina il suo diverso grado di consapevolezza degli eventi, distinguendo tra la conoscenza certa e la congettura. Nel terzo, lo contrappone drammaticamente all'Eucarestia; nel quarto indica nell'allegoria il suo tratto principale; nel quinto, lo relaziona alle *comedias* calderoniane. Nel penultimo, lo delinea come figura teatrale; nell'ultimo, invece, lo descrive come personaggio letterario.

Negli *autos* di Calderón, Cilveti individua tre diverse categorizzazioni del Demonio. Nella

²⁵⁵ Á. L. Cilveti, *El Demonio en el teatro de Calderón*, Valencia, Albatros, 1977, p. 11.

²⁵⁶ A. Parker, *The Theology of the Devil in the Drama of Calderón: a paper read to the Aquinas society of London in 1957*, London, Blackfriars, 1958, p. 16.

²⁵⁷ R. Riva, *Envidia demoníaca y providencia divina en El mágico prodigioso*, in "Hispanófila", 145, Valencia, Artes Gráficas Soler, 2005, pp. 19-31, p. 19.

²⁵⁸ Parker, *The Theology of the Devil*, cit., p. 19.

²⁵⁹ Cilveti, *El Demonio en el teatro de Calderón*, cit., p. 30.

²⁶⁰ Ibi, p. 42.

prima, vi è il Satana indipendente; nella seconda, il Diavolo è identificato, assimilandosi soprattutto con la Culpa e con gli dèi pagani; nella terza, Lucifero è accompagnato da personaggi diabolici, tra cui risaltano specialmente Culpa ed Envidia.

Nel primo caso, il Demonio è svincolato da intermediari; nel secondo, invece, esso trasmette alcuni suoi attributi alla Culpa, alla Muerte e ad altri personaggi negativi. Nel terzo, infine, Culpa, Muerte, Envidia e altre allegorie luciferine affiancano il Diavolo nella tentazione dell'uomo.

Per la prima categoria, Cilveti suffraga la sua argomentazione, commentando tre *autos*: *La devoción de la misa*, *La inmunidad del sagrado* e *Los alimentos del hombre*²⁶¹. Per la seconda, lo studioso supporta il suo ragionamento con esempi ricavati da *El año santo de Roma*, *El primer refugio del hombre*, *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*, *La segunda esposa y triunfar muriendo*, *El arca de Dios cautiva*, *La Iglesia sitiada*, *No hay instante sin milagros*, *Lo que va del hombre a Dios*, *Los encantos de la Culpa*, *La siembra del Señor*, *El tesoro escondido*, *La torre de Babilonia*, *El árbol de mejor fruto*, *El viático cordero*, *La protestación de la fe*, *El cubo de la Almudena* e *Primero y segundo Isaac*²⁶². Per la terza e ultima categorizzazione, Cilveti illustra testi estrapolati dai seguenti *autos*: *El jardín de Falerina*, *El pintor de su deshonra*, *La semilla y la cizaña* e la prima versione de *El Divino Orfeo*²⁶³.

Secondo Cilveti, il Demonio indipendente è spirito cattivo, angelo caduto, serpente o drago che domina la terra, principe e Dio di questo mondo che induce l'uomo a peccare. Il Diavolo identificato, al contrario, è un concetto figurato attraverso cui il personaggio si associa al vizio, al peccato, alla morte, all'idolatria, all'apostasia e all'eresia²⁶⁴.

Cilveti sostiene, inoltre, che la caratterizzazione calderoniana del Demonio presenti una duplice ispirazione teologica e letteraria. La prima sta alla base dell'indipendenza, dell'identificazione e dell'accompagnamento del Demonio. La seconda, invece, esibisce il Diavolo come personaggio epico, di *honor* e di *intriga*.

Lo studio di Cilveti deve essere mantenuto *in toto* per l'individuazione del livello teologico e di quello letterario. Le sue classificazioni, invece, necessitano di essere implementate. L'analisi più particolareggiata del teatro *sacramental* di Calderón basato nella mitologia classica indica, infatti, cinque ulteriori sottocategorie.

Nella seconda classificazione di Cilveti, l'identificazione di Satana non è monolitica ma è estendibile a più personaggi. Mancando un'equazione ben definita tra Lucifero e il concetto astratto-allegorico che lo incarna, l'assimilazione è, dunque, plurale. Il personaggio demoniaco si associa,

²⁶¹ Ibi, p. 171.

²⁶² Ibi, p. 178.

²⁶³ Ibi, p. 194.

²⁶⁴ Ibi, p. 164.

così, in maniera proteiforme alle varie idee del male. In questa sottocategoria dell'identificazione plurima, si annovera *Psiquis y Cupido para Toledo*. Qui, il Demonio non è presente in modo esplicito ma si identifica con Apostasía, Gentilidad, Idolatría, Sinagoga, Judaísmo, Envidia e Mundo. Analogamente, anche ne *El Sacro Pernaso*, il Demonio non compare in modo manifesto ma si cela dietro Judaísmo e Gentilidad.

Nella terza classificazione di Cilveti, il Diavolo è accompagnato da concetti allegorici che rimandano al male. In questa suddivisione, però, si individua un'altra sottocategoria poiché il Demonio non si affianca soltanto ai concetti astratti negativi ma è accompagnato anche da figure ambigue. In questa sottocategoria, si inseriscono, quindi, le due versioni de *El Divino Orfeo*, *Andrómeda y Perseo* ed *El Verdadero Dios Pan*.

A questa prima sottoclassificazione dell'accompagnamento demoniaco, se ne aggiungono altre due: l'accompagnamento pleonastico e l'attornamento di aiutanti della coppia satanica. Nell'accompagnamento pleonastico, si cita *El Divino Jasón* dove la figura che affianca Lucifero è il suo raddoppiamento.

La coppia satanica circondata da aiutanti è osservabile ne *El Jardín de Falerina* dove Lucero/Demonio e Culpa sono attornati da altri cinque personaggi negativi che fungono da loro aiutanti. In quest'*auto*, Envidia, Lisonja, Murmuración, Gula e Lascivia circuiscono i sensi umani e sono un'eco dei sette peccati capitali, benché non coincidano con loro né nel numero né nei nomi²⁶⁵.

Infine, riflettiamo su un'ultima categoria, fusione dell'identificazione e dell'accompagnamento. Qui, annoveriamo *Los encantos de la Culpa* e *Psiquis y Cupido para Madrid*. Nel primo *auto*, il Demonio si identifica con Culpa ma, allo stesso tempo, è anche accompagnato dalla Lisonja e dalla Lascivia. Analogamente, nel secondo, Satana si immedesima in Odio, *alter ego* antitetico di Amor/Cristo, ma è anche affiancato dal Mundo, dalla Malicia, dall'Hebraísmo e, seppur in parte, dalla Gentilidad.

Negli *autos* di Calderón, il Demonio raffigura anche tipi del teatro profano, benché talvolta li riproduca in modo inconsueto rispetto al paradigma. A seconda dell'*argomento*, il Diavolo rappresenta, pertanto, sei diverse maschere: il *galán* atipico; l'antagonista frustrato e convertito; l'oppressore subdolo; l'incantatore malefico; l'aggressore pavido e l'antagonista impenitente. Nella prima, si annoverano le due redazioni de *El Divino Orfeo*, *Andrómeda y Perseo* ed *El Verdadero Dios Pan*. Nella seconda, si includono *El Sacro Pernaso* e *Psiquis y Cupido para Toledo*. Nella terza, si inserisce *El Divino Jasón*; nella quarta, *Los encantos de la Culpa*; nella quinta, *El Jardín de Falerina* e, nell'ultima, *Psiquis y Cupido para Madrid*.

²⁶⁵ R. Zafra, *El baile de las pasiones en los autos de Calderón*, in Arellano, Reyre, *El mundo maravilloso de los autos de Calderón*, cit., pp. 229-239, p. 237.

2.2 UN LUCIFERO... ANZI TANTI: L'IDENTIFICAZIONE PLURIMA

Nella sottocategoria dell'identificazione plurima, associabile a *Psiquis y Cupido para Toledo* e a *El Sacro Pernaso*, Lucifero si identifica in modo proteiforme con più personaggi.

Per PCT, non esiste un personaggio specifico che si relazioni con il Diavolo. Uno sguardo alle *personas* della *pièce* è indicativo poiché non vi è nessun personaggio che si identifichi unicamente e indiscutibilmente con Satana e che ne porti direttamente il nome:

LA APOSTASÍA
LA GENTILIDAD
LA IDOLATRÍA
LA SINAGOGA
EL JUDAÍSMO
LA ENVIDIA
EL ALBEDRÍO
EL MUNDO
CUPIDO
LA FE
MÚSICOS
ACOMPAÑAMIENTO (PCT, p. 314)

L'identificazione molteplice del Demonio crea un'antitesi allegorica poco definita tra i protagonisti maschili giacché l'*alter ego* negativo di Cupido/Cristo si estende a più di un personaggio. Per i concetti che esprimono, la Apostasía, la Idolatría, la Sinagoga, il Judaísmo, la Envidia, il Mundo e, seppur in parte, la Gentilidad si identificano con Lucifero. A mo' d'esempio, studiamo il seguente passo di PCT:

Sale la Apostasía, vestida a la moda extranjera.

APOSTASÍA
Caballo desbocado,
el Espíritu Santo me ha llamado
en la Sabiduría
a mí, que soy la docta Apostasía,
cuyo ingenio, de agudas ciencias lleno,
no se sujeta de la Ley al freno;
que una vez admitida,
corriendo libre, la dejé rompida.
Los piélagos del Norte,
mi imperio son, allí tengo mi corte,
y entre las varias leyes,
que políticos guardan tantos reyes,
como hoy contiene el mundo,
supremo emperador, yo solo fundo
en razón mi razón, pues los abismos

de todos venzo con mis silogismos. (PCT, p. 315)

La prima battuta di quest'*auto* è affidata ad Apostasía che manifesta subito un tratto satanico. Il suo abbigliamento straniero suggerisce, infatti, l'identità estranea e forestiera del Demonio. Benché anacronisticamente, questo personaggio, rinnegamento della fede, indossa abiti esteri proprio per sottolineare che non sono gli spagnoli ad abiurare la vera religione ma gli infedeli stranieri, dietro cui si celano i popoli protestanti del Nord Europa.

L'identificazione tra Apostasía e Satana ha, dunque, un significato che merita di essere letto nella prospettiva storico-politica coeva a Calderón. Martin Lutero, il predicatore del Protestantismo, è, infatti, l'apostata per eccellenza del Cattolicesimo. In Apostasía, con un sapiente gioco di specchi, avviene, pertanto, la demonizzazione del mondo protestante che si origina dallo scisma luterano.

Apostasía introduce in scena le prime due figlie del Mundo e i loro rispettivi consorti; l'impiego di un personaggio diabolico con questa funzione ha una specifica ragion d'essere. Apostasía ha, infatti, un'esperienza diretta del Mundo che, sin dalla *Bibbia*, insieme al Diavolo, rappresenta il peccato e la morte spirituale del peccatore.

Con il suo monologo, Apostasía annuncia il nucleo della storia ma la sua preminenza stupisce poiché il personaggio apre l'opera pur rappresentando una figura demoniaca. Questo gli conferisce una parte autorevole nell'*auto*: l'assolo, infatti, lo pone al centro della scena in modo indiscusso²⁶⁶. Malgrado la sorpresa, si osserva una forma di poeticità nella scelta di collocare all'inizio della *pièce* il *parlamento* di Apostasía. Esso controbilancia, infatti, l'epilogo dell'*auto* dove si manifesta la consueta apoteosi cristologica.

Questa strutturazione dell'opera permette a Calderón di tradurre sul palcoscenico un caratteristico concetto della teologia cattolica. Così, è come se il drammaturgo affermasse che il Demonio ha la prima parola nella perdizione umana sebbene l'ultima spetti sempre a Cristo.

In questa citazione, autodefinendosi "caballo desbocado", Apostasía riproduce un motivo calderoniano ricorrente²⁶⁷. L'immagine del cavallo privo di freno è, infatti, tipica del repertorio *sacramental* di Calderón per indicare l'irrazionalità delle passioni che conducono al peccato.

La natura dotta del personaggio allude, inoltre, indirettamente alla tracotanza del Demonio. Già nelle *Sacre Scritture*, la conoscenza di Satana è peccaminosa perché frutto della sua astuta perfidia. L'espressione autoreferenziale "cuyo ingenio, de agudas ciencias lleno", pronunciata da

²⁶⁶ A. Suárez Miramón, *La función del pregón en los autos sacramentales de Calderón*, in AA. VV., *Divinas y humanas letras*, cit., pp. 527-551, p. 532.

²⁶⁷ Nicasio, *Los bestiarios y la literatura medieval castellana*, in Nicasio, López-Ríos, Borrego Gutiérrez, *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, cit. pp. 311-335, p. 332.

Apostasía, si riferisce implicitamente all'episodio della *Genesis* in cui Adamo ed Eva mangiano del frutto proibito. La mela appartiene, infatti, all'albero della conoscenza del bene e del male e cibarsene significa acquisire la conoscenza peccaminosa del Demonio.

Le parole con cui Apostasía individua nei mari del Nord la sede del suo impero hanno anche un significato metaletterale. In Occidente, infatti, il Settentrione è, spesso, associato al demoniaco e, nella Spagna di Calderón, le regioni nordiche sono sinonimo di eresia luterana. Questa associazione di idee rafforza, dunque, la demonizzazione dei popoli protestanti del Nord Europa.

La funzione introduttiva e solitaria di Apostasía è affiancata anche da binarismi di coppia, tipici del teatro *sacramental* calderoniano. Ecco alcuni esempi:

Sale el primer Coro de música, y detrás la Gentilidad, a lo indío y la Idolatría.
[...]

GENTILIDAD

Felice fuese el día,
bellísima, gallarda Idolatría,
que para mi fortuna
Babilonia te dio primera cuna,
cuando hizo Nemrod, soberbio y ciego,
a los mortales adorar el Fuego,
donde en edad primera,
como Fénix, naciste de su hoguera,
hasta que a las porfías
de ese tesón luciente de los días
tanto te dilataste,
que emperatriz de Oriente te juzgaste,
donde, no sin misterio,
en mí te adora el oriental Imperio.

IDOLATRÍA

Gallardo esposo mío,
gentil dos veces por la ley y el brío,
más feliz el día fuese
que ser de ti admitida mereciese;
pues ya no solamente
de los hermosos rayos del Oriente
me veré coronada,
pero también de sombras en la helada
estación, donde el día
a brazos lucha con la noche fría,
porque mi altivo nombre se venere
adonde nace el sol y adonde muere. (PCT, p. 316)

Salen el Judaísmo, la Sinagoga y Músicos, vestidos a lo judío.
[...]

JUDAÍSMO

Repetida la luz mil veces sea,

bella y hermosa Sinagoga hebrea,
de aquel dichoso día
que en Sinaí la fe dudosa mía
te admitió por esposa,
cuya Ley hasta hoy siempre amorosa,
he guardado constante,
sin que apartarme de ella sea bastante
la voz del Galileo,
que Mesías se dijo.

SINAGOGA

Pueblo hebreo
de quien yo me compongo amado esposo,
ya que a ese esposo por escandaloso,
constante, altiva y fuerte,
yo, la gran Sinagoga, le di muerte:
indigno amante fueras
si matándole yo, tú le creyeras;
y pues que tú ni yo habemos creído
los prodigios que de él hemos oído,
pues dicen que encubierto
en el mundo quedó después de muerto;
al cielo le pidamos
que nos llueva el rocío que esperamos. (PCT, pp. 317-318)

I due brani hanno una struttura speculare, riproducendo il parallelo ingresso di due coppie luciferine. Nel primo caso, il matrimonio tra Gentilidad e Idolatría è ribadito dal loro dialogo e lo sposo, con indumenti orientali, rammenta i culti idolatrici del mondo, riferendosi all'iniziatore dell'adorazione idolatrice, il sovrano Nemrod.

Nella rievocazione della Torre di Babele, Gentilidad utilizza gli aggettivi "soberbio" e "ciego". Benché non vi sia una completa identificazione, Nemrod mostra analogie sia con Gentilidad che con Idolatría. La coppia di aggettivi che si riferisce al re rinvia, infatti, al campo semantico del peccato demoniaco. L'alterigia e, in senso figurato, la cecità morale sono tipici attributi satanici che, pur essendo direttamente associati al sovrano, sono, comunque, da attribuirsi anche alla coppia formata da Gentilidad e Idolatría.

La metaforica nascita della prima figlia del Mundo a Babilonia, sottolineata dall'espressione "primera cuna", stabilisce una relazione di affinità luciferina tra Gentilidad e Idolatría. Entrambi i personaggi presentano, infatti, un'identificazione satanica dal momento che le loro sorti si intrecciano in un sodalizio matrimoniale di cui uno è *alter ego* dell'altra. Idolatría rafforza anche la sua identificazione con il Demonio. A riprova di ciò, riflettiamo sull'espressione "mi altivo nombre", con cui il personaggio riconosce di identificarsi con Satana. Il qualificativo utilizzato richiama, infatti, la tracotanza dell'angelo ribelle²⁶⁸. Nel suo desiderio di propagarsi per tutto il

²⁶⁸ C. Buezo, *La función del ángel en la puesta en escena del auto sacramental calderoniano*, in Tietz, *Teatro*

mondo, Idolatría prosegue la sua indiretta identificazione luciferina poiché, così, si rievoca l'ubiquità del Diavolo e l'onnipresenza delle sue tentazioni peccaminose. Le parole di Idolatría sono molto poetiche: per evidenziare le sue ambizioni universali, infatti, essa ricorre al lirismo del verso "adonde nace el sol y adonde muere". Benché in maniera implicita, l'onnipresenza del peccato viene enfatizzata dalla prosopopea del sole. Idolatría non si identifica direttamente con quest'ultimo, sebbene esso sia la fonte prima della luminosità. Anche il Demonio, in quanto angelo decaduto, è Lucifero, "colui che porta la luce". Seppur per associazione di idee, l'assimilazione del sole e di Idolatría corrobora l'identificazione tra questo personaggio e Satana.

Per il vestiario di Gentilidad e Idolatría, vi è una notevole scarsità di dettagli anche se nell'espressione "a lo judío" si evidenzia la *mise* orientale dei due personaggi. Il Paganesimo, con i suoi riti idolatrici, non è religione esclusiva dell'Oriente. La storia rivela, infatti, che i gentili popolano anche l'Occidente data la loro presenza nell'Impero Romano, sotto il cui dominio si trova anche la penisola iberica. Sino all'avvento del Cristianesimo, il politeismo pagano è, così, il culto del vecchio mondo. La ragione per cui Calderón circoscrive il Paganesimo all'Oriente è, forse, un retaggio biblico. Nel *Vangelo* di Matteo, per esempio, si menziona la presenza dei Re Magi, uomini eruditi nonché astronomi e sacerdoti zoroastriani venuti dall'Oriente per venerare il bambino Gesù.

L'implicita connessione tra la coppia di Gentilidad e Idolatría di PCT e i Magi del *Nuovo Testamento* giustifica, in parte, la limitazione geografica di Calderón. L'Oriente è pagano ma, per le analogie con i Magi, esso è il luogo della conversione dei gentili. Nel Cattolicesimo, proprio a Oriente, compare la cometa che annuncia ai Magi la nascita di Cristo a Betlemme. Nell'adorazione del bambino Gesù, questi uomini dotti incarnano la conversione pagana al Cristianesimo. Quindi, pur rappresentando il Demonio, Gentilidad e Idolatría vengono rivalutati nella prospettiva nuova del passaggio alla "vera fede".

Così, già nell'*incipit* di *Psiquis y Cupido para Toledo*, Gentilidad e Idolatría raffigurano la futura salvezza. L'indulgenza, percepita indirettamente verso questa coppia di personaggi, è indicativa della credenza di Calderón per cui la verità cristiana è già contenuta *in nuce* nel mito pagano. Per suffragare tale rivalutazione, consideriamo il titolo di quest'*auto* insieme a quello di tutti gli altri del repertorio mitologico calderoniano. L'esaltazione eucaristica passa, infatti, attraverso il mito pagano e la fiaba dei gentili diventa un velo da raschiare per lasciar affiorare la verità cristiana²⁶⁹.

Nella seconda citazione di PCT, malgrado l'esiguità della *acotación*, Judaísmo e Sinagoga sono riconoscibili dagli indumenti semiti. Il loro colloquio si ispira al *Cantico dei Cantici* poiché il

calderoniano sobre el tablado, cit., pp. 27-41, p. 33.

²⁶⁹ I. Arellano, *Toledo, plaza de armas de la fe, y los autos toledanos de Calderón*, in AA. VV., *Estaba el jardín en flor... Homenaje a Stefano Arata*, Toulouse, Le Mirail, 2003, pp. 59-75, p. 60.

dialogo e le espressioni "bella y hermosa Sinagoga hebrea" o "amado esposo" ne riecheggiano lo stile. Rispetto alla coppia precedente, però, Judaísmo e Sinagoga accentuano l'identificazione con il Demonio, essendo ancor più ostili a Cristo.

Una lettura attenta dei loro *parlamentos* nota anche l'importanza dell'udito. A riprova di ciò, seppur negativamente, sia la battuta di Judaísmo che quella di Sinagoga si concentrano sul ruolo della percezione acustica.

Qui, il suono ha un valore passivo poiché si associa alla negazione del messaggio di Cristo. Judaísmo, per esempio, rifiuta pertinacemente la "voz del Galileo" per fedeltà alla legge alla quale è stato educato e anche Sinagoga ha pari miscredenza per i prodigi di Gesù, pur avendone udito parlare.

Satana si identifica, pertanto, con Judaísmo e Sinagoga il cui rifiuto della Parola Divina costituisce uno dei tratti luciferini per eccellenza. Benché velatamente, l'antisemitismo di Calderón prende, qui, corpo, demonizzando l'ebreo.

Nel suo *parlamento*, Sinagoga si autodefinisce "altiva", e, con orgoglio demoniaco, evidenzia il deicidio in cui è coinvolta. Così, Calderón acuisce l'antisemitismo della *pièce* poiché, con la battuta della stessa Sinagoga, dichiara la colpevolezza giudaica nell'omicidio di Cristo. L'allusione alla pioggia della rugiada tanto agoniata è, poi, un addentellato con l'episodio di Gedeone che rafforza l'ostinazione ebraica nell'attesa della venuta di un Messia diverso da Gesù.

Il pervicace rifiuto di Cristo da parte di Judaísmo e Sinagoga li demonizza equiparandoli agli infedeli coevi a Calderón. L'accentuato antisemitismo dei suoi *autos* è, infatti, uno stratagemma per celare l'avversione per il protestante, il rinnegatore moderno del Cattolicesimo.

In PCT, il Diavolo si identifica anche con Envidia; a titolo esemplificativo si ricordi il seguente testo:

Vase, y suenan dentro voces, y si pareciere, en la parte donde fue la galera, y venir representando por el palenque que ella fue, será mejor, y si no en el vestuario.

MUNDO

Mira, Envidia, pues eres el piloto,
que hemos errado todo el camino.

ENVIDIA

Del aquilón las ráfagas, y el noto,
nos llevan a la ley de su destino.

GENTILIDAD

Desjarciada la vela, el árbol roto,
nos vemos en el mar, cascado el pino.

TODOS

¡Que nos vamos a pique, a tierra, a tierra! (PCT, p. 349)

In *Psiquis y Cupido para Toledo*, Envidia disimpegna un ruolo di scarso rilievo. Questo passo è, pertanto, uno degli sporadici in cui il personaggio compare, affiancandosi a Mundo.

Come le coppie formate da *Gentilidad* e *Idolatría* e *Judaísmo* e *Sinagoga*, perlomeno limitatamente alla scena indicata, Mundo ed Envidia costituiscono un paio teatrale e, nel loro viaggio marittimo, la seconda funge da pilota.

Specularmente alla *Bibbia*, le acque di Calderón sono, spesso, metafora delle traversie della vita. In quest'ultime, Mundo si lascia guidare da Envidia anche se per sua stessa affermazione la navigazione si manifesta in tutta la sua simbolica pericolosità. A tal proposito, è opportuno concentrarsi sul participio passato "errado" e sulla sua sfumatura poetica. Da un punto di vista linguistico, questo verbo presenta, infatti, una triplice valenza: in primo luogo, esso significa "vagare senza una precisa meta"; in secondo, "sbagliare" e, in terzo, "commettere peccati"²⁷⁰. L'erranza allusa da Mundo deve, pertanto, essere interpretata sia in modo reale che simbolico. La scena del brano minaccia naufragio quindi, nel suo valore concreto, il participio segnalato indica il peregrinare vagabondo dell'individuo. Nella sua accezione figurata, invece, esso denota il girovagare dell'uomo che, smarrita la rotta della probità, si addentra nel mare burrascoso del peccato rischiando di annegarvi.

Già dal *parlamento* di Mundo, pertanto, Envidia è descritta come "pilota di sventura" giacché non solo non conduce la nave a un approdo sicuro ma ne depista anche l'intero tragitto. Sin dalla *Genesi*, il peccato capitale di questa figura la associa all'astuzia del serpente che, con fare adulatorio, induce alla colpa Adamo ed Eva.

Non è un caso, dunque, che, nella navigazione perigliosa, Envidia affianchi Mundo. Dopo tutto, nel primo libro della *Bibbia*, l'invidia, congiuntamente alla morte e al peccato, entra nel mondo proprio a causa dell'antico serpente, il Demonio. Memore della *Genesi*, Calderón ricorre, quindi, a questa coppia e la ripropone nella versione toledana di *Psiquis y Cupido* per identificare il personaggio con Lucifero.

In quest'*auto*, Envidia si associa soprattutto alla metafora del mare tempestoso. Per la sua identificazione demoniaca, Calderón la assimila, infatti, allo sconvolgimento esistenziale, provocato dal peccato e qui suggerito dalle acque vorticosi che minacciano naufragio.

In *Psiquis y Cupido para Toledo*, Mundo, l'accompagnatore di Envidia, ha una moralità ambigua. Esso si identifica, infatti, con il Diavolo anche se, talvolta, la sua connotazione etica è neutrale. Per avere idea di questo, studiamo i seguenti brani:

MUNDO

¡Amaina, amaina, que ya

²⁷⁰ M. Moliner, *Diccionario de uso del español*, vol. I, Madrid, Gredos, 2002, p. 1164.

en el piélago profundo
del inmenso mar del Mundo,
corriendo tormenta está
la galera!

APOSTASÍA

Vientos son
de Poniente todos cuantos
nos embisten con espantos.

GENTILIDAD

Cierzo, ábrego y aquilón,
airados en la tormenta,
ninguno hay que no se enoje.

JUDAÍSMO

Todas las velas recoge
y leva la palamenta.

FE

Persecuciones son más
y tribulaciones cuantas
con admiraciones tantas
alternan las ondas frías.
¿Dónde todos me lleváis?

TODOS

A apartarte de nosotros. (PCT, pp. 331-332)

MUNDO

A mí me reduce tanto,
que desde hoy tengo esperanzas,
que algún día seréis todos
ovejas de la cabaña
de la Iglesia. (PCT, pp. 361-362)

Nel primo testo, si riproduce la scena della tempesta in cui Mundo, Apostasía, Gentilidad e Judaísmo, accompagnati da Envidia, vestita da mozzo, intendono abbandonare Fe. Nel desiderio comune di allontanare quest'ultima, Mundo e i suoi "compagni di sventura" si identificano tutti con Satana. Nella didascalia precedente alle battute, Calderón menziona esplicitamente la presenza di Envidia. Ciò non è fortuito poiché, a fianco di questo personaggio, Mundo, Apostasía, Gentilidad e Judaísmo si distanziano dalla rotta della fede e, simbolicamente, si lasciano travolgere dalla furia del peccato.

Qui, Mundo ha una connotazione negativa, poiché aderisce alla descrizione delle *Sacre Scritture* che, spesso, lo equiparano al peccato e al luogo d'azione di Satana.

Cionondimeno, anche nella *Bibbia*, il mondo è, talvolta, bifronte poiché, pur simboleggiando quasi sempre la perdizione, alcune volte, è anche emblema di rettitudine. Così, esso non è solo il regno dell'immoralità luciferina ma è anche lo spazio della redenzione. Nei quattro *Vangeli*, infatti, l'incarnazione di Gesù avviene proprio nel mondo con lo specifico intento di redimerlo.

In PCT, la duplice moralità di Mundo si ispira, pertanto, anche alla *Bibbia* e le due citazioni indicate sono riprova di questa contraddizione etica. A differenza del primo passo, nel secondo, Mundo ha una connotazione più neutrale. Il suo *parlamento*, infatti, proclama un annuncio messianico che profetizza la futura appartenenza degli altri personaggi della *pièce* alla Chiesa. Con un linguaggio evangelico, Mundo impiega la metafora del gregge per asserire che Sinagoga, Judaísmo, Gentilidad, Idolatría e Apostasía diverranno un giorno pecore del pascolo ecclesiale.

Nella seconda citazione, epilogo di PCT, la beata speranza evangelica si ricollega al trionfo eucaristico. E' significativo che, proprio nella conclusione, un personaggio demoniaco abbia una connotazione neutrale o, addirittura, chiaramente positiva. L'evoluzione benigna di Mundo è, infatti, ascrivibile all'apoteosi eucaristica della *pièce* poiché, allontanandosi dall'assimilazione satanica, il personaggio proclama la diffusione universale del Cristianesimo e ne diventa paladino.

Una funzione scenica altalenante tra i poli opposti della connotazione etica è esercitata anche da Albedrío:

Sale la Fe, vestida de dama, y Coro de música de Indios, con mascarilla y de gala, y el Albedrío, vestido de loco.
[...]

ALBEDRÍO

Yo, como soy Albedrío,
persona de poco seso,
no tengo voto; y así,
por el vuestro me gobierno. (PCT, p. 319)

FE

Desierta isla en sus principios
fue la Fe, como la tengas,
puesto la verás poblada
de varias gentes diversas.

ALBEDRÍO

Sólo sé que ahora estamos
viendo troncos, riscos, peñas,
ciudadanos de los montes,
compañeros de las fieras;
y más, cuando ya la noche
de pardas nubes cubierta,
baja bostezando asombros,
baja esparciendo tinieblas. (PCT, p. 336)

ALBEDRÍO

Eso, en parte,
mis sobresaltos consuela,
pues en la primera sala
estaba puesta la mesa
con pan y vino, señal
de que hay prevenida cena;
y más que canten y encanten
como, al fin, yo coma y beba. (PCT, pp. 338-339)

Le tre citazioni sottolineano la moralità bifronte del *gracioso* Albedrío che, seppur con i dovuti distinguo, si identifica con il Diavolo. Questa peculiarità negativa di Albedrío è riscontrabile, soprattutto, nei primi due passi proposti. Nel primo, dalla didascalia, emerge che il personaggio indossa gli abiti del pazzo. Retaggio della *comedia* profana, questa figura perpetra, nel genere *sacramental*, le stesse caratteristiche. L'*humour* di cui si imbeve ha, pertanto, un duplice obiettivo. In primo luogo, esso è intrattenimento; in secondo, è una peculiarità intrinseca non solo all'*auto* ma anche alle *Sacre Scritture* da cui l'opera trae spunto.

La goliardia di Albedrío lo associa, perlomeno nella prima citazione, al Demonio. La ragione di ciò è, soprattutto, teologica e folcloristica. Sin dal Medio Evo, gli ecclesiastici reputano, infatti, il riso una prerogativa di Satana. La comicità del personaggio diviene, pertanto, un atteggiamento luciferino. Malgrado l'identificazione *sui generis* con il Diavolo, non è un caso che Albedrío dichiari da solo di essere privo di senno data la sua assimilazione con Satana, emblema per eccellenza del male.

Nella seconda citazione, si propone un dialogo tra Fe e Albedrío. Le due *figuras* costituiscono una coppia antitetica giacché, per mezzo della loro allegoria, incarnano due opposti approcci verso la religione. Fe raffigura, infatti, la devozione al culto cristiano-cattolico; Albedrío, invece, incarna il libero arbitrio umano che, talvolta, mancando di senno, asseconda i fallaci richiami del peccato. Nel secondo passo, Fe cerca di introdurre nei suoi metaforici spazi Albedrío, autoidentificandosi, perlomeno agli inizi, con un'isola deserta. Quando la fede non appartiene all'individuo, il suo simbolico territorio è, infatti, una landa solitaria senza presenza di vita. Ciononostante, nella progressiva appropriazione della fede da parte della persona, l'area desertica arretra, popolandosi di eterogeneità e pluralismo razziale.

Nella sua battuta di risposta a Fe, Albedrío ha, tuttavia, un'identificazione luciferina poiché, nonostante le parole della sua interlocutrice, esso si ostina a vedere in lei desolazione e oscurità.

In questa fase dell'*auto*, pertanto, l'arbitrio umano non acquisisce la fede ma, anzi, individua in essa soltanto sterilità e tenebre. Siccome Fe non appartiene ancora ad Albedrío, quest'ultimo prosegue a vivere nel buio e nella solitudine della colpa. Contraddicendo il cospicuo popolamento

della terra di Fe, si nota in Albedrío una delle prerogative sataniche. Sin dalla *Genesis*, infatti, sotto le sembianze del serpente, il Demonio incarna lo spirito di contraddizione che minimizza e nega il peccato. Seppur sulle prime, il diniego di Albedrío è da intendersi in chiave diabolica. I tronchi, le montagne, le nubi oscure e le tenebre rimandano, infatti, metaforicamente all'ostinazione di Albedrío nel rifiuto della fede.

Ciononostante, l'identificazione luciferina di questo personaggio non è completa ma solo parziale. Nella misura in cui Albedrío si affranca dalle remore per la fede, la sua assimilazione al Diavolo si dilegua ed emerge, così, il personaggio della terza citazione segnalata. Qui, Albedrío entra nel palazzo di Cupido/Cristo e, pur conservando alcune peculiarità del *gracioso*, manifesta un accenno di conversione. La sua connotazione negativa, pertanto, sfuma per lasciare spazio al suo aspetto positivo. L'allusione alla cena già preparata, evocata dalla tavola imbandita, e il riferimento al pane e al vino riecheggiano, infatti, un significato tanto duplice quanto contrapposto. Si assiste, quindi, nell'ultima citazione, al connubio di sacro e profano: il serio e il faceto si mescolano, infatti, secondo una consuetudine del genere *sacramental*. Il cibo e le bevande sono due degli elementi più essenziali del *gracioso* del teatro aureo e, per la loro associazione agli istinti corporali, ne alimentano la comicità. La componente umoristica si conserva, dunque, nel passo analizzato; nondimeno, essa non scalfisce l'esperienza del sacro di Albedrío. La velata irriverenza dei congiuntivi "coma" e "beba", quantunque pronunciati da un personaggio comico, non deturpa il contatto con il divino.

Con il suo *parlamento*, Albedrío mette in scena la conversione così come le *Sacre Scritture* sono solite presentarla. Il libero arbitrio cessa di divenire personificazione diabolica per intraprendere il cammino della fede. Il pane e il vino divengono, pertanto, il simbolo dell'Eucarestia, trasformandosi rispettivamente in corpo e sangue di Cristo. La comicità caratteristica del personaggio si converte, qui, nel modo per intraprendere la redenzione. Calderón mette, così, in evidenza che l'apoteosi eucaristica e la rivelazione messianica si producono proprio nella quotidianità di ogni persona.

Seppur con i dovuti distinguo, un discorso analogo vale per *El Sacro Pernaso*, atipico rispetto ad altre opere del medesimo genere per la sua "promiscuità". Quantunque sia un *auto sacramental*, in SP, convivono non solo caratteristiche a esso specifiche ma anche peculiarità della *comedia de santos*²⁷¹. Benché tra i personaggi dell'opera compaiano figure allegoriche, vi sono anche cinque santi: San Jerónimo, San Ambrosio, San Gregorio, San Agustín e Santo Tomás. Questa prerogativa de *El Sacro Pernaso* ne mette in evidenza la natura ibrida, esaltando gli addentellati con le *pièces* agiografiche coeve.

²⁷¹ A. Cortijo, *Introducción*, in Calderón de la Barca, *El Sacro Pernaso*, ed. Rodríguez Rípodas, cit., pp. 9-96, p. 10.

In SP, inoltre, non vi è un personaggio che sia univoca allegoria del Diavolo, essendone identificazione sia Judaísmo che Gentilidad:

Suena dentro la Música y salen por dos partes leyendo en dos libros el JUDAÍSMO y la GENTILIDAD, vestido uno a lo judío y otro a lo romano. (SP, v. 1)

Salen JUDAÍSMO y GENTILIDAD vestidos de gala. (SP, v. 1261)

Seppur in modo implicito, si osserva, qui, l'identificazione di Judaísmo e Gentilidad con il Demonio. In entrambe le didascalie, meditiamo sul vestiario dei personaggi che, a teatro, è lo strumento esteriore più efficace per sondare i meccanismi interiori dell'animo dei personaggi²⁷². Il primo passo coincide con l'*incipit* dell'opera: qui, Judaísmo è vestito *a lo judío*; mentre Gentilidad *a lo romano*. Benché in modo indiretto, questi personaggi sono raffigurazione dell'infedele.

La loro identificazione con il Demonio si avvalora confrontando le due *acotaciones*. La riflessione sul vestiario evidenzia, infatti, la trasformazione esteriore dei due personaggi nel corso dell'*auto*. Oltrepassata la metà della *pièce*, Judaísmo e Gentilidad smettono gli abiti delle rispettive etnie religiose per indossarne uno nuovo e festivo. La metamorfosi, tuttavia, è solo apparente, essendo ambedue allegoria demoniaca. Sebbene Judaísmo e Gentilidad subiscano un cambiamento d'abito, si tratta soltanto di un travestimento esteriore che non presuppone una trasformazione interiore.

El Sacro Pernaso gravita attorno all'idea del certame letterario sulla lode a Dio a cui sono convocati, sin dall'*incipit* dell'*auto*, tutti i mortali²⁷³. Il travestimento di Judaísmo e Gentilidad è, pertanto, una "maschera apparente", un inganno contro la Chiesa poiché ambedue le *personas* notano la facilità di raggirare quest'ultima senza che neppure se ne accorga²⁷⁴. Judaísmo e Gentilidad ritengono, infatti, che l'istituzione ecclesiastica non riesca a vedere ciò che è occulto e, di conseguenza, così camuffati, pensano di poter divenire testimoni della gara poetica.

L'imbroglio, ordito contro la Chiesa, è, quindi, una rivisitazione *sui generis* di un invito di San Paolo dove i popoli sottoposti alla sua evangelizzazione sono esortati a rivestirsi dell'uomo nuovo²⁷⁵. Seppur in modo indiretto, il travestimento mendace di Judaísmo e Gentilidad e la loro parodia irriverente della speculazione paolina acquiscono la loro identificazione con Satana.

Le numerose affinità morali tra Judaísmo e Gentilidad evolvono, tuttavia, in differenza verso

²⁷² Alonso Rey, *Sincretismo y simbolismo en los autos sacramentales de Calderón: traje y atributos emblemáticos*, in in "Estudios humanísticos. Filología", cit., pp. 9-23, p. 9.

²⁷³ Cortijo, *Introducción*, in Calderón de la Barca, *El Sacro Pernaso*, ed. Rodríguez Rípodas, cit., pp. 9-96, p. 80.

²⁷⁴ Ibi, p. 79.

²⁷⁵ Ibi, p. 83.

l'epilogo dell'*auto*, come è osservabile nei seguenti esempi:

FE

¡Locos!, ¡bárbaros! ¡No es este
teatro general de escuelas
para que en él se argumente!
Allá os veréis; y así, ahora,
dejad el florido albergue
del *sacro Pernaso*.

TOMÁS

Yo

les haré que le despejen.
¡Salid, cancerados monstruos,
de sus términos!

Levanta el báculo que ha tenido siempre con la cruz de la Inquisición. (SP, vv. 1852-1860)

JUDAÍSMO

¡Detente,

Tomás!, que esa blanca y negra
cruz que en tu báculo tienes,
tanto al mirarla me turba,
tanto al verla me estremece,
sobre haber visto a la Fe
que en su tribunal se asiente,
que, ciego y turbado, no
sé qué rayo vibra fuerte
contra mí, que, de ella huyendo,
es bien que estos montes deje
y vago y prófugo vaya
donde tu horror no me encuentre
ni sepa de mí. (SP, vv. 1860-1873)

GENTILIDAD

Aunque lo intente,
no puedo mover la planta
helada, caduca y débil,
y así ante tu tribunal,
oh Fe, humilde y obediente
te pido misericordia.

FE

Mi piedad te la concede,
que ante mí nadie que pide
misericordia padece;
llevalda al monte vosotras
y agradezca el que lo entiende
ver a la Gentilidad
en aqueste rasgo breve
heredera de la gracia

que el ciego judaísmo pierde. (SP, vv. 1874-1888)

Analogamente ad altri *autos* calderoniani, le sorti di Judaísmo e Gentilidad si intersecano sino a un certo punto dell'opera anche se verso la conclusione vi è una divergenza etica tra le due *personas*. Perlomeno Gentilidad si identifica, quindi, con Lucifero soltanto parzialmente.

Nel primo passo, si nota ancora un parallelismo tra Judaísmo e l'allegoria del Paganesimo. La scena, infatti, ricalca la cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso Terrestre da parte dell'Angelo. Quantunque in questa citazione Judaísmo e Gentilidad si assimilino ai progenitori della *Genesis*, la loro equazione con il peccato li identifica con Satana.

Santo Tomás, inoltre, in quanto baluardo della fede, si converte nel cherubino dalla spada di fuoco, nel difensore intellettuale della verità cristiana grazie alla *Summa Theologica*.

Non è un caso che, nell'allontanamento di Judaísmo e Gentilidad, Fe utilizzi gli epiteti di "locos" e "bárbaros". La dissennatezza e la barbarie scaturiscono, infatti, dal rifiuto della vera fede; il qualificativo di "cancerados monstruos", proferito da Santo Tomás, è un tipico appellativo degli *autos* calderoniani contro l'eretico. Il sostantivo "monstruos" rivela, infatti, l'aspetto spaventevole dell'insidia di Judaísmo e Gentilidad; l'aggettivo "cancerados", inoltre, accentua la loro natura venefico-mortale. Con queste parole, la coppia di personaggi è, infatti, equiparata a un cancro. In medicina, il tumore è una ferita che non si cura con nessun medicinale a tal punto da rendersi necessaria l'amputazione del membro sofferente. In quanto allegoria demoniaca, gli infedeli costituiscono la peggior malattia incurabile che necessita soltanto di essere estirpata.

L'eresia giudaica è corroborata anche nella seconda citazione. Benché implicitamente, ostinandosi a negare la vera fede, Judaísmo si identifica ancora una volta con il Demonio. In questi versi, il personaggio autoproclama la sconfitta *propria voce*. In un parallelismo con Adamo che, interpellato da Dio, denuncia la propria nudità e la conseguente esigenza di nascondersi, Judaísmo accetta l'esilio. Nella sua battuta, si riflette sul contrasto chiaroscurale che viene a crearsi meditando sull'antitesi "ciego" e "rayo" da cui scaturisce la contrapposizione tra luce e tenebre. Il primo vocabolo insiste sulla cecità, soprattutto etica, di Judaísmo; come responsabile del rifiuto della vera religione, infatti, non solo ne *El Sacro Parnaso* ma anche in altri *autos* di Calderón, vi è la metafora della mancanza della vista in relazione al peccato. Il secondo termine, invece, rievoca il bastone con la croce dell'Inquisizione di Santo Tomás. Non è un caso che Judaísmo utilizzi l'espressione "rayo". La verga utilizzata dal santo a mo' della spada fiammigera dell'angelo del Paradiso Terrestre ricorda, infatti, un fulmine che squarcia il velo della presunta menzogna giudaica. La luce, evocata nel passo, inoltre, è un rimando a Cristo che riesce a dissipare l'oscurità del peccato.

In questi versi, seppur indirettamente, Judaísmo persevera nella negazione della religione

cristiano-cattolica. Il personaggio si autodefinisce "vago" e "prófugo" ed entrambi gli aggettivi, eco della plurisecolare diaspora ebraica.

Nella terza citazione, Judaísmo e Gentilidad si scindono. Sin quasi all'epilogo dell'*auto*, queste *figuras* hanno continuità ideologico-morale incarnando ambedue l'eresia. In questi versi, si nota, tuttavia, un'evoluzione etica di Gentilidad tale da presupporre una frattura concettuale con Judaísmo. Nella sua battuta, l'allegoria pagana risalta il suo pentimento e, a differenza del personaggio giudaico, chiede misericordia a Fe, implorandone l'aiuto nel ricevimento della grazia. Dalle parole di Gentilidad, l'umiltà e l'obbedienza sono le prerogative *sine qua non* è possibile ottenere la carità compassionevole della fede. Si evince, così, che, per quanto cerchi di andar via dal Sacro Parnaso, Gentilidad non vi riesce. L'atrofia dei suoi arti inferiori è simbolica, essendo metafora della sua evoluzione morale. Ricalcando la speculazione patristica, Calderón sottolinea, così, che, dietro l'involucro del paganesimo, si cela il cristianesimo.

Nel terzo passo, Gentilidad smette gli abiti che, seppur implicitamente, lo identificano con Lucifero e, convertendosi, confluisce nella "vera fede". Come è consuetudine negli *autos* calderoniani, Fe mette in evidenza che Gentilidad eredita la grazia perduta dal "cieco Judaísmo". La cecità morale di quest'ultimo gli impedisce, infatti, di convertirsi e la sua autoesclusione è persistenza dei suoi tratti demoniaci. Satana, infatti, è l'escluso per eccellenza dato che, per la sua ribellione, si estrania volontariamente dai giusti.

Di seguito, si riportano altri esempi della conversione di Gentilidad che corrispondono all'apoteosi eucaristica finale di SP:

NIÑO

Yo del verdadero Apolo,
luz de luz, en la eminente
cumbre de aquel monte, agora
triunfante me miro en este
porque paso el cruento ocaso
del eclipse de mi muerte,
y así en el Pan de la Fe
claro cielo que mantienen
tantos doctísimos polos
nunca muero y vivo siempre.

GENTILIDAD

¡Qué ventura!

JUDAÍSMO

¡Qué desdicha! (SP, v. 1957-1967)

JUDAÍSMO

Sino a mí que de mis yerros
no es bien que perdón alcance,
aunque le alcance el que humilde
siempre a vuestras plantas yace. (SP, v. 1995-1998)

Nel primo passo, si esalta l'Eucarestia, costante del genere *sacramental*. Come è consuetudine nella conclusione degli *autos* calderoniani, il bimbo passionario è una figura di notevole importanza che consente a Calderón di stabilire un rapporto prefigurativo tra il bambino Gesù e il Crocifisso.

Nel suo *parlamento*, il Niño si autoidentifica con Apollo, il dio greco delle arti, della medicina e della luce e, autodefinendosi come il "verdadero Apolo", denuda il culto pagano per lasciar affiorare la vera fede.

Questa apoteosi finale stabilisce una simbiosi allegorica di Apollo, il sole del Parnaso, con Cristo Crocifisso, il sole del "Sacro Parnaso". Riecheggiando il credo cattolico e ispirandosi alle arti figurate, il Niño insiste sulla luce che emana dal bambino Passionario. Le ultime parole del Messia Infante profetizzano la sua morte in croce e sono un messaggio di speranza sulla sua permanenza nell'anima umana mediante la grazia dell'Eucarestia. Nell'espressione "Pan de la Fe", il Niño afferma il valore cattolico dell'Eucarestia dinanzi alla presunta eresia luterana.

Nel suo breve *parlamento*, proferito subito dopo la battuta del bambino Passionario, si ha un'ulteriore riprova della metamorfosi di Gentilidad che, rispondendo giocondamente, esterna la propria conversione. Esclamando "¡Qué ventura!", il Paganesimo si reputa fortunato, poiché, nella sua adesione a Cristo, ripudia l'idolatria, di cui è emblema Satana, rendendosi partecipe della salvezza universale dei credenti.

Nella risposta di Judaísmo all'interiezione di Gentilidad, il contrasto di queste due *figuras* è ancor più stridente. Alla battuta del bambino Passionario, segue un coro, il cui inizio è proprio affidato ai *parlamentos* di Judaísmo e Gentilidad. L'antitesi dei sostantivi "ventura"/"desdicha" sottolinea la contrapposizione dei due personaggi e acuisce, in senso manicheo, la distinzione tra salvati e reprob. Il giubilo di Gentilidad si scontra con la disperazione di Judaísmo; la grazia del primo personaggio, conseguita con la contrizione e il perdono di Fe, urta con la peccaminosa ribellione del secondo, ostinato a ripudiare la fede in Cristo sino alla fine della *pièce*.

Anche la battuta e la risposta di Gentilidad e Judaísmo si inseriscono nell'esaltazione finale dell'Eucarestia. La coralità del canto corrobora l'universalità del messaggio cristiano. Parallelamente, essa insiste sulla condanna di Judaísmo e di coloro che, come lui, rifiutano l'annuncio evangelico. Si chiude, così, il cerchio apertosi nell'*incipit* dell'*auto*: l'invito universale di Fe alla competizione poetica si associa al trionfo della musica che celebra l'Eucarestia.

Nella seconda citazione, non solo Judaísmo autoproclama la sua sconfitta ma, *propria voce*, si autoesclude dall'invito universale del Cristianesimo. Qui, nonostante le implicite ammissioni di colpevolezza, Judaísmo continua a identificarsi con il Demonio istituendo una dicotomia tra i superbi e gli umili. Così, seppur indirettamente, questo personaggio ammette di aver peccato d'orgoglio notando che, per questa colpa, non ha diritto al perdono.

L'effetto letterario-teatrale di questo testo ha un notevole spessore e non è un caso che, proprio alla fine di SP, Judaísmo lo pronunci in tono di resa. Questo stratagemma, infatti, esalta con maggior vigore il Sacramento Eucaristico grazie all'autodenuncia dell'antagonista per eccellenza che proclama la propria sconfitta sottolineando la velleità dei suoi sbagli.

Il passo citato va analizzato anche per il sostantivo "yerros", riflettendo sulla sua polisemia, perlomeno da un punto di vista fonico. Quantunque la traduzione italiana di "yerros" sia "errori", il verbo da cui il nome deriva, "errar", ha un duplice significato. Esso, infatti, vuol dire tanto "errare", nell'accezione di "sbagliare", quanto "errare", nel senso di "girovagare senza una precisa meta". Grazie a questo gioco linguistico, con una sottile vena di antisemitismo, Calderón suggerisce altre implicazioni, oltre a quelle già indicate. Il drammaturgo imputa, infatti, all'eresia giudaica, ritenuta un errore, il motivo principale della diaspora semita, punizione divina del popolo ebraico.

2.3. *IL DEMONIO ACCOMPAGNATO: NON SOLO REPROBI... ANCHE AMBIGUI*

Per la classificazione dell'accompagnamento demoniaco, analizziamo la sottocategoria degli *autos* in cui esso avviene tramite personaggi moralmente ambigui. A tal riguardo, riflettiamo sulle due versioni de *El Divino Orfeo*. Per la prima redazione di quest'*auto*, concentriamoci prima su Aqueronte e Aristeo, figure indiscutibilmente negative, e poi sull'ambiguo Albedrío:

Canta ORFEO y sale AQUERONTE con guadaña

ORFEO
Hola, barquero importuno
de las olas del Leteo.

AQUERONTE
¿Quién llama? Porque no creo
que hasta hoy me llamó alguno.
Mas ¿qué es esto que miro?
¿Yo temo, me acobardo y me retiro?
¿Un hombre hay que me pida

pasaje a esotra parte de la vida
 y atreverme no puedo?
 ¿Quién eres tú, que te he tenido miedo?
 Ninguno aquí ha llegado
 que no me haya temido y admirado
 y hoy con igual extremo
 confieso que te admiro y que te temo.
 Y porque veas si es mucha
 la causa de este horror, atiende, escucha.
 Este piélago feo,
 selva de negras ondas, es Leteo
 que significa olvido
 y es río de la muerte su apellido,
 pues en ella se olvida
 todo el aplauso de la humana vida.
 Yo, que soy su barquero,
 Aqueronte me llamo porque infiero
 que triste significa
 y el griego nombre a mi deidad aplica
 esta naturaleza
 porque yo soy la pálida tristeza.
 Luego que soy se prueba de esta suerte
 Aqueronte, Leteo, olvido y muerte,
 y ya que todo he sido
 podrán muerte y olvido
 pasarse a ti, si tienes
 tanto poder que vivo hasta aquí vienes;
 dándote yo licencia
 no has de vencerme en esta competencia. (DOP, vv. 1174-1209)

In questa lunga citazione di DOP, si osserva uno dei turni di parola più importanti di Aqueronte che, insieme alla figura comica e ambigua di Albedrío, funge da accompagnatore di Aristeo/Demonio.

La prima versione de *El Divino Orfeo*, proprio perché databile alla metà degli anni '30 del Seicento, ha ancora un'impostazione scenica scarna. Questo si rileva soprattutto dai quadri dialogici di Calderón, spesso improntati sulla conversazione di due soli personaggi, come avviene nel brano citato, corrispondente quasi alla conclusione dell'opera²⁷⁶.

Qui, Aqueronte ha una connotazione negativa poiché incarna il traghettatore dei morti²⁷⁷. Rispetto al mito greco a cui l'*auto* si ispira, si nota, tuttavia, una confusione onomastica dal momento che Calderón scambia il nome del fiume Acheronte con Caronte, il barcaiolo dell'aldilà. Questo personaggio che, nella prima versione de *El Divino Orfeo*, forma il paio negativo con Aristeo manifesta timore nei confronti di Orfeo/Cristo e, dinanzi a tale nuova sensazione, interroga il suo interlocutore sulla sua identità.

²⁷⁶ J. E. Duarte, *Introducción*, in Calderón de la Barca, *El Divino Orfeo*, ed. J. E. Duarte, Kassel, Reichenberger, 1999, p. 9- 151, p. 66.

²⁷⁷ Ibi, p. 9.

Nel *parlamento* di Aqueronte, si nota il potere metaforico del linguaggio. Per acuire la natura negativa del traghettatore, per mezzo delle sue stesse parole, Calderón insiste sull'aspetto fosco del personaggio. Dopo una serie di interrogazioni in cui, nonostante il dialogo, quasi a mo' di soliloquio, Aqueronte si pone domande su Orfeo/Cristo, vi è la descrizione delle acque dell'oltretomba che, con la sua imbarcazione, è solito solcare. Vette di lirismo contraddistinguono la seconda metà della battuta di Aqueronte. Con un accentuato linguaggio metaforico, il fiume del traghettatore è un "pelago brutto" e una "selva di onde nere" dalla quale scaturiscono soltanto oblio e morte.

Aqueronte ha, qui, una connotazione morale più accentuata rispetto al Caronte mitologico. Il personaggio calderoniano non ha la mansione neutrale di accompagnare i morti nell'aldilà ma il suo ruolo si circoscrive al solo traghettamento dei defunti nel regno infernale della colpa. Non è un caso che l'etimo greco del suo nome significhi "senza gioia" poiché, soprattutto nella *pièce* calderoniana, per mezzo di esso, si valicano i confini del dolore e della perdizione morale.

Il passo menzionato si inserisce anche in un contesto letterario-culturale più esteso. Quando Aqueronte equipara le acque del Lete a una "selva di nere onde", non si può fare a meno che riconoscere un addentellato con la *Divina Commedia* di Dante Alighieri. L'idea del peccato come landa selvaggia caratterizzata dall'assenza di luce è ormai radicata nel Medio Evo ed è già rintracciabile nel Sommo Poeta.

Da un punto di vista iconografico, Aqueronte si svincola dal traghettatore *tout court*. La *acotación* di questo passo è povera di dettagli anche se, in essa, assume un peso specifico la "guadaña", l'orpello scenico con cui la figura si presenta. Benché nell'*auto* Aqueronte sia il traghettatore infernale, non si rilevano attrezzature nautiche che lo designano come tale. La falce, per esempio, è uno strumento inusuale per un barcaiolo poiché essa si associa soprattutto all'immagine della morte. Di solito, quest'ultima è identificata in disegni e dipinti seicenteschi con uno scheletro che reca in mano una falce, simbolo delle vittime che miete. Parallelamente, Calderón stabilisce un'analogia tra Aqueronte e la morte visto che il personaggio calderoniano simboleggia la creatura infernale che traghetta l'umanità nell'oltretomba.

Studiamo, pertanto, il passo di DOP in cui Aristeo/Demonio presenta l'Inferno:

Pasa la barca por el tablado cantando ORFEO y se van y salen ARISTEO y EURÍDICE del hueco de una serpiente.

ARISTEO

Este, Eurídice, triste que en centro
de la tierra se ve palacio obscuro
y a los rayos del sol sale al encuentro
porque aborrezca resplandor tan puro,
este Cócito lóbrego que dentro

de su vientre voraz, horrible y duro
las sombras guarda, las tinieblas cierra,
este, pues, formidable de la tierra
lugar de fuego, piélago profundo,
calabozo de horror, casa de muerte,
centro de la miseria es aunque inmundo,
bóveda tenebrosa, prisión fuerte,
Tártaro horrible, corazón del mundo,
Báratro triste, miserable suerte,
perpetua confusión, dolor eterno,
pena sin redención es el infierno. (DOP, vv. 1246-1261)

Qui, Calderón completa il paio luciferino dell'*auto*. Nel rivolgersi a Eurídice/Natura Umana, Aristeo/Demonio descrive i tratti salienti del suo regno. Nell'esiguità della *acotación*, meditiamo sull'accostamento del serpente al personaggio diabolico. Questo stratagemma rafforza l'idea per cui, nella storia della caduta umana, l'episodio decisivo è rappresentato proprio dalla tentazione della *Genesis*. *Propria voce*, Aristeo mette in risalto, in relazione al suo regno, tristezza, oscurità, aspetto lugubre, profondità abissali, miseria e assenza della speranza salvifica. Le parole di questo personaggio sono foriere di sciagura poiché insistono sulla repellenza dell'Inferno.

In DOP, oltre che da Aqueronte, Aristeo è accompagnato anche da Albedrío²⁷⁸. Come *gracioso* dell'*auto*, quest'ultimo non ha un'identità morale ben definita e, alla pari delle altre figure comiche del genere *sacramental*, non si può circoscrivere a una polarità etica precisa:

ALBEDRÍO

Ya que habéis salido aquí,
si os queréis entretener,
pues dicen que suele hacer
un loco ciento, de mí
sabed que el pastor que veis
hoy a estos campos llegó
y es mayor loco que yo;
y si le escucháis, oiréis
locuras de muy buen gusto,
porque es príncipe, es pastor
y culebra. Es lindo humor. (DOP, vv. 441-451)

ALBEDRÍO

Mi señor Aristeo,
vuesa merced despeje,
porque aquestas zagalas
de ningún modo tienen
sarna, ni han menester
el azufre a que huele.
Despeje.

²⁷⁸ Ibi, p. 94.

ARISTEO

Yo me iré
pues tú, Albedrío, quieres,
que en ti no tengo imperio
y es fuerza obedecerte. [...] (DOP, vv. 905-914)

ARISTEO

Las dos hacia mí vienen.
Este ramo copado
de cuyas hojas pende
la fruta, de quien es
el corazón la muerte,
con sus ramas me esconda
sirviendo de cancelos.

ALBEDRÍO

¡Eurídice, señora!

EURÍDICE

Albedrío, ¿qué quieres?

ALBEDRÍO

¿Has visto árbol más bello
en cuantos reverdecen
al beber de la aurora
cuando lágrimas vierte
en copas de esmeralda,
carámbanos de nieve?

EURÍDICE

Por cierto el árbol es
hermoso.

GRACIA

No te llegues
que a su tronco torcida
he visto una serpiente.

EURÍDICE

Engañaste que sólo
en copa y tronco tiene
la ciencia con que el cielo
supo obrarle y hacerle.

ALBEDRÍO

Llega, pues, que su fruta
diciendo está comeme.

GRACIA

No llegues, que ya sabes
cuánto a tu esposo ofendes.

ALBEDRÍO

Llega que es un penacho

de pluma y martinetes.

GRACIA

No llegues, pues que sabes
dónde el peligro tienes.

ALBEDRÍO

Llega, que es de hoja y fruto
gigante ramillete.

GRACIA

No llegues, que del cielo
quizá el castigo es ese.

ALBEDRÍO

Yerras, si te acobardas. (DOP, vv. 930-965)

Le tre citazioni riportate possono essere suddivise in due diversi raggruppamenti, a seconda della funzione scenica che vi espleta Albedrío. Parallelamente, nei primi due passi, vi è il rifiuto di questo personaggio per Aristeo/Demonio. Nel primo brano, seppur con comicità, Albedrío avverte che è giunto presso di loro un pastore che è addirittura più pazzo di lui visto che, riassumendo nella sua identità quella di principe, pastore e serpente, è un coacervo di contraddizioni. Nelle parole di Albedrío, si riconosce, pertanto, una presa di posizione nei confronti del Diavolo. La mancanza di senno è, infatti, da interpretarsi come prerogativa del peccatore.

La pazzia di Aristeo/Demonio è il suo peccato di tracotanza con il quale, in tono di sfida, il personaggio si ribella a Dio. Non è un caso che Albedrío insista sulla follia di Aristeo. Nella sua superbia, il Demonio è ancor più dissennato del libero arbitrio umano; nell'*auto* calderoniano, quest'ultimo, infatti, è una figura fluttuante tra il bene e il male; tra la rettitudine e la colpa. L'improbità o l'onestà non sono le caratteristiche più specifiche di Albedrío ma, a seconda dei casi, sono due modi di essere del personaggio.

Con un'espressione iperbolica, Albedrío mette in evidenza la follia di Aristeo/Demonio. Nonostante l'esagerazione del verso "un loco ciento, de mí", il personaggio è esaustivo nel rendere l'idea della follia satanica. Del resto, Lucifero è il pazzo per antonomasia poiché, nella sua scellerata ribellione, rifiuta la beatitudine eterna. Per questo motivo, la sua pazzia è maggiore: le sue azioni, infatti, hanno sempre una connotazione etica negativa.

Nella seconda citazione, ispirandosi al *gracioso* del teatro aureo, Albedrío si esprime nella parlata rustica del villano comico. Questo è osservabile nell'aggettivo possessivo "vuesa" dove, in *sayagués*, scompare la consonante vibrante.

La rogna e il cattivo odore dello zolfo sono riferimenti burleschi, proferiti non a caso dal comico Albedrío. La scabbia e il miasma sulfureo, tipico del Demonio teatrale, lasciano trapelare il

sorriso dello spettatore aureo, indicando due basse manifestazioni corporali. La funzione del *gracioso* aureo consiste, infatti, nel divertire il pubblico con scene e battute esilaranti. L'umorismo di questa figura si manifesta prevalentemente in motteggi che hanno come soggetto principe il corpo umano nella sua più imbarazzante fisicità.

Rivolgendosi ad Aristeo/Demonio, Albedrío pare prendersi gioco del suo interlocutore, grazie alla facezia delle sue affermazioni. Nel dileggio della scena, il libero arbitrio umano sostiene che Eurídice e Gracia non siano ammalate di rogna così da non necessitare dello zolfo, metafora di Satana. Malgrado lo spirito burlesco del dialogo, Albedrío rifiuta la tentazione di Aristeo/Demonio che, parafrasando San Tommaso d'Aquino, ribadisce la libertà di elezione umana. Aristeo non esclude che il potere satanico possa indurre a peccare anche se attribuisce sempre al peccatore la responsabilità del misfatto.

L'obbedienza ad Albedrío è, pertanto, una riprova dell'impotenza di Aristeo/Demonio che, nel suo stesso *parlamento*, riconosce di non avere nessun potere sul libero arbitrio umano.

I motti di spirito di Albedrío per allontanare il Diavolo descrivono il comico rifiuto del primo nei confronti del secondo. L'*humor* della scena schernisce con irriverenza Aristeo/Demonio e l'impudenza di Albedrío lo ridicolizza, rendendolo un personaggio goffo.

Sul piano teatrale, la prossimità di Aristeo con il comico Albedrío, da cui è deriso, suscita l'ilarità del pubblico. Sul piano teologico, invece, esorcizza la paura della tentazione demoniaca prendendosi gioco di Satana.

Nell'ultima citazione, vi è un dialogo a tre personaggi. Ispirandosi alla *Genesi*, Calderón rappresenta la tentazione dell'umanità da parte del Demonio, camuffato da serpente, e mostra uno degli esempi più rappresentativi del *bellum intestinum* dell'individuo. Eurídice personifica, infatti, la natura umana, lacerata tra gli opposti richiami della grazia e della colpa.

Qui, il *gracioso* Albedrío muta atteggiamento rispetto ai primi due passi sopra analizzati dove, essendo l'antagonista di Aristeo/Demonio, o ne evidenzia la pazzia o lo rifiuta irridendolo. Albedrío acuisce, infatti, la sua natura comica divenendo un cattivo consigliere per Eurídice/Natura Umana.

In questa scena, come nella *Genesi*, Aristeo si nasconde tra i rami dell'albero per tendere la sua trappola alla protagonista femminile dell'*auto*. Qui, Albedrío si inclina verso il gusto e, per questo, corrobora la sua funzione scenica di *gracioso* o pazzo. Aristeo/Demonio plagia indirettamente l'arbitrio umano che manifesta una propensione per il peccato. Anziché distogliere dall'albero Eurídice/Natura Umana, Albedrío ne esalta la bellezza e l'appetibilità del frutto. Si innesca, così, un duello poetico tra le ragioni della Gracia e quelle di Albedrío: Eurídice è, infatti, divisa tra due opposti richiami.

Nel prosiegua della terza citazione, Albedrío mette in scena le peculiarità del *gracioso* esaltando la sua comica e innata inclinazione per il cibo e per la vanità.

Da un punto di vista teatrale, questo *sketch* diletta il pubblico grazie al riso che suscita. Sul piano teologico, però, esso è la rappresentazione della caduta umana quando, lasciandosi inebriare dalla fallacità dei sensi, il libero arbitrio abbandona la grazia per la colpa²⁷⁹.

Un discorso analogo merita di essere fatto per la versione de *El Divino Orfeo* del 1663. Anche in questa *pièce*, oltre al caratteristico accompagnamento di personaggi diabolici, il Demonio è affiancato da una figura ambigua, il villano Placer:

PLACER

¡Ay de mí!

¿Si anda el áspid por aquí?

LOS DOS

¿Pues de qué tienes temor?

PLACER

De veros a vos y a vos.

PRÍNCIPE

¿Eso qué te desconfía?

PLACER

Que cuando un áspid temía,
pienso que he dado con dos.

ENVIDIA

¿Por qué lo dices villano?

PLACER

Porque tenéis, a mi ver,
cara de echar a perder
a todo el género humano.
¿Quién diablo sois que no os vi
otra vez ni veros quiero?

PRÍNCIPE

Tan instante mi primero
placer fue que sería así. (DOS, vv. 585-599)

NATURALEZA

¿Quién eres tú?

PLACER

Quien quisiera,
por no mirarte tan otra,
tan ajada y tan deshecha,
como hermosura por quien

²⁷⁹ Ibi, p. 43.

pasan días, que la tierra le tragara.

NATURALEZA

Pues, Placer,
¿también tú el pesar me aumentas?

PLACER

¿Qué culpa el Placer tendrá,
si tú el oficio le truecas?

NATURALEZA

Grande fue mi culpa, pues pudo su ofensa
hacer que el Placer en pesar se convierta;
mas ¿cómo si los Días pasan,
fija la noche se queda?

ENVIDIA

Es la imagen de tu culpa
y así que te siga es fuerza. (DOS, vv. 963-977)

Qui, si nota la natura bifronte del Placer. Nel primo brano, seppur con la facezia dei *graciosos*, questo personaggio è riluttante verso Príncipe de las Tinieblas ed Envidia. A teatro, il timore è prerogativa della figura comica poiché ne accentua la natura burlesca. Nelle battute del Placer permangono espressioni giocose ma la paura si sublima in una dimensione teologica poiché scaturisce dall'incontro con due aspidi: Príncipe de las Tinieblas/Demonio e il suo *alter ego* Envidia.

Placer identifica i suoi due interlocutori con Satana mentre il suo terrore si acuisce per il danno che essi possono arrecare al genere umano. Quando l'arguto *gracioso* chiede l'identità degli altri parlanti, nell'interrogazione "¿Quién diablo sois...?", si coglie una vena di ironia dovuta al termine "diablo". Príncipe de las Tinieblas è, infatti, allegoria del Demonio ed Envidia personifica l'attributo luciferino più caratteristico.

Nel primo testo, il Diavolo è accompagnato dal Placer che, in questo caso, è, tuttavia, un personaggio positivo. Il *gracioso*, infatti, non pare neppure personificare il piacere umano, suggerendo la beatitudine antecedente al peccato originale.

Una considerazione diversa conviene che sia fatta per il secondo brano. Dopo il peccato, agli occhi del Placer, la Naturaleza Humana appare nella bruttura della sua nuova identità. "La grande colpa", allusa dal personaggio femminile, è il peccato originale nel quale la Naturaleza vede il piacere trasformarsi in dolore. Concentriamoci, pertanto, sul gioco di parole di "Placer" e "pesar". I due termini sono simili di suono ma non di significato, perlomeno all'inizio. Il loro divario, però, si assottiglia mano a mano che si avvicinano anche concettualmente. Il piacere, infatti, equivalendo al peccato, diviene, ben presto, dolore.

Placer assume, quindi, la forma dell'edonismo deviato poiché smette di incarnare la beatitudine edenica per simboleggiare il vizio. Non stupisce, pertanto, che i giorni passino ma che la notte circonda sempre la Naturaleza²⁸⁰. Secondo Envidia, infatti, le tenebre allegorizzano la colpa e, come per il fratricida Caino, perseguono incessantemente il peccatore.

Anche in DOS, gli accompagnatori di Satana non sono soltanto figure ambigue ma anche personaggi chiaramente luciferini. Così, Príncipe de las Tinieblas/Demonio è accompagnato oltre che dall'ambiguo Placer anche dai diabolici Envidia e Leteo:

Suena un clarín. En el carro primero que será una nave negra y negras sus flámulas, banderolas, jarcias y gallardetes, pintadas de áspides por armas y dando vuelta, se ven en su popa el PRÍNCIPE DE LAS TINIEBLAS y la ENVIDIA con bandas, plumas y bengalas negras. (DOS, v. 1)

ENVIDIA

Si el sacro texto, al prevenir tus artes,
ladrón te ha de llamar en tantas partes
cuantas tus robos ya en mi mente llora,
de Jericó en los campos de la aurora
errante peregrino;
cuantas al Padre de familias, digno
precepto manda que en su guarda anhele
y impedirá tus hurtos como vele;
cuantas ronde el portillo, porque advierta
el pastor que el ladrón no va a la puerta,
sin otros infinitos
lugares que baldón de tus delitos
tu ilustre ser disfamen,
¿qué mucho, ya que ellos ladrón te llamen,
que añadiendo pesares a pesares
te llames tú pirata de los mares?
Y no sin opiniones
auténticas también tribulaciones
las aguas se interpretan,
pues ¿qué daños habrá que no cometan
tus iras en su espuma,
si hay quien tribulaciones las presuma? (DOS, vv. 29-50)

Entre las ondas en que se mueve la nave ha de haber un escollo; este se abre y sale de él LETEO, vestido de barquero, con una guadaña por tridente.

LETEO

¿Qué es, Príncipe, lo que quieres?

PRÍNCIPE

Que esta nave que fluctúa

²⁸⁰ Ibi, p. 105.

el negro Ponto a tus ondas,
en ellas se quede surta
a tu gobierno con orden
de que persona ninguna
pase tu golfo sin que
a mi imperio las reduzgas,
en tanto que a tierra yo
voy, llevado de mi astucia
(¡mejor mi rencor dijera!)
en otro traje a hacer una
presa por quien diga Pablo,
cuando al mundo te introduzgas,
«la culpa entró por el hombre
y la muerte por la culpa».

LETEO

De mí fía que no en vano
a mi amarillez adusta
el griego idioma Aqueronte,
que es decir fría, caduca,
vil, yerta y pálida imagen,
hará que el nombre traduzga,
cuando al tocar mis orillas
vea el cielo que se asustan
los humanos pavoridos
de mi macilenta, mustia
tez, haciendo que obedezcan
tus órdenes con tan dura
ley que el que una vez las pase,
no vuelva a pasarlas nunca. (DOS, vv. 311- 340)

Nel primo brano, prima didascalia di DOS, Príncipe de las Tinieblas/Demonio e il suo *alter ego* satanico Envidia rappresentano due corsari²⁸¹. Musica e arti plastiche si compenetrano e la scenografia di Calderón illustra questo sfondo nautico quasi come si trattasse di un dipinto verbale²⁸². Il colore predominante, infatti, è il nero, cromatismo emblematico di Satana. L'abbigliamento di Príncipe de las Tinieblas ed Envidia ha la stessa tonalità cupa della scena mentre le onde marine, anch'esse fosche, rappresentano le inquietudini della vita condotta nell'assenza di Dio.

Il testo di DOS si apre presentando il Demonio, scisso in due figure i cui blasoni sono non a caso degli aspidi. Príncipe de las Tinieblas ed Envidia si trovano, infatti, sul primo carro, rappresentato da una nave nera, in cui i due personaggi, come pirati, intendono depredare la Naturaleza Humana²⁸³.

Nel secondo brano, con il *parlamento* di Envidia, Calderón enumera le immagini bibliche

²⁸¹ Ibi, p. 114.

²⁸² M. Rich Greer, *La estatua de Prometeo*, Kassel, Reichemberger, 1986, p. 102.

²⁸³ Duarte, *Introducción*, in Calderón de la Barca, *El Divino Orfeo*, cit., p. 114.

che associano il Demonio alle figure del ladro e del predatore. Ne *El Divino Orfeo* del 1663, Envidia stabilisce, pertanto, un'analogia tra il campo semantico del furto e Príncipe de las Tinieblas. Il Diavolo è, qui, descritto come un predone e come un malvivente che, tendendo la trappola alle sue vittime, non perde occasione per privarle del loro bene più prezioso: la vita eterna.

Non è fortuito che, rivolgendosi a Príncipe de las Tinieblas, Envidia qualifichi Lucifero come un ladro. Essa è, infatti, consapevole che il furto del Diavolo scaturisca dalla sua invidia che lo spinge a desiderare per l'uomo il male estremo. Quest'ultimo si compie quando l'umanità, derubata della vita eterna, si macchia della colpa.

Analogamente non stupisce che Envidia equipari la turbolenza del mare alle tribolazioni della vita. Nella *Bibbia* e nel *corpus* calderoniano, le onde burrascose evocano, infatti, le inquietudini dell'individuo, simboleggiando la tentazione di Satana.

Nella seconda stesura de *El Divino Orfeo*, Príncipe de las Tinieblas è, di solito, accompagnato dal suo *alter ego* luciferino Envidia. Ciononostante, nella terza citazione, esso dialoga con un'altra figura demoniaca. Nello scenario marittimo dell'imbarcazione di Príncipe de las Tinieblas, vi è uno scoglio che, aprendosi, lascia emergere Leteo nella *mise* di barcaiolo²⁸⁴. Come nella prima versione de *El Divino Orfeo*, la falce a mo' di tridente ha un valore emblematico di non poco conto. Questo strumento, infatti, corrobora l'idea della morte, accentuando le origini mitologiche di Leteo, figura di Caronte e di Plutone.

Nel passo indicato, Leteo è alleato di Príncipe de las Tinieblas/Demonio. Con i loro *parlamentos*, entrambi stabiliscono una relazione con la morte e divengono il punto di non ritorno del peccatore. Il nesso con il sonno eterno è ribadito da Leteo per mezzo delle espressioni "amarillez" e "pálida imagen" che, per il loro cromatismo, rimandano all'oltretomba.

Come simbolo di morte, la nave di Príncipe de las Tinieblas è antitetica rispetto a quella della Chiesa, metafora sin dalla *Bibbia* della salvezza²⁸⁵. A tal proposito, esaminiamo una didascalia della seconda stesura de *El Divino Orfeo*, dove tale aspetto è suggerito dallo stesso Calderón:

Llévanla los DÍAS al cuarto carro, que será una nave, en oposición de la primera, dorada, con flámulas y gallardetes blancos y encarnados, pintados en ellos el Sacramento y for fanal un Cáliz grande con una Hostia. (DOS, v. 1324)

La *acotación* è una delle ultime di DOS dove il drammaturgo dà disposizioni sceniche per l'allestimento dell'imbarcazione della Chiesa. Con l'espressione "en oposición de la primera", Calderón corrobora il contrasto tra la nave di Príncipe de las Tinieblas/Demonio e quella

²⁸⁴ Ibi, p. 115.

²⁸⁵ Ibidem.

ecclesiastica. Le indicazioni cromatiche mettono in risalto l'antitesi tra il nero della barca demoniaca e il bianco e l'oro della nave ecclesiastica. Quest'ultima presenta i tipici simboli del Cattolicesimo: il calice e l'Ostia, evocati nella didascalia, si contrappongono, infatti, alla negritudine dei contrassegni satanici, osservabili nella *acotación* iniziale sulla nave di Príncipe de las Tinieblas. Nella conclusione di DOS, l'apoteosi eucaristica si unisce alla sconfitta del male. I simboli specifici dell'Eucarestia, il Calice e l'Ostia, sono, infatti, presentati trionfalmente e, grazie alla loro lucentezza, annientano le tenebre sataniche.

Nell'accompagnamento diabolico, annoveriamo, oltre agli esempi già menzionati, *Andrómeda y Perseo*. In quest'*auto*, rappresentato postumo nel 1682²⁸⁶, in aggiunta all'accompagnamento satanico di personaggi luciferini, vi è anche quello del *gracioso* Albedrío:

ALBEDRÍO

Volad, pero de manera
que no deis en las espumas. (AP, vv. 75-76)

CIENCIA

Esa distinción a quien
le toca es al saber mío,
pues me toca el proponer
y al Albedrío elegir.

ANDRÓMEDA

¿Qué haré para no morir?

ALBEDRÍO

No llamar médicos; ser
alegre, comer, beber;
y para hacer ahora gana,
dígalo aquella manzana. (AP, vv. 873-881)

Come in altri *autos* di Calderón, anche in *Andrómeda y Perseo*, Albedrío assume un aspetto bifronte. A seconda delle scene, questa figura ha, infatti, una connotazione morale positiva oppure negativa. Le due citazioni presentano, pertanto, la sua incoerenza.

Nella prima, rivolgendosi ad Andrómeda/Natura Umana, Albedrío dà un consiglio assennato mettendo in evidenza la ragionevolezza dei suoi imperativi. Il *gracioso* non menziona esplicitamente l'arroganza superba di Andrómeda, ma le sue raccomandazioni ne anticipano la disobbedienza a Dio.

Il lirismo del verbo "volad" ha un notevole valore metaforico e diviene un accorato invito di Albedrío alla qualità della scelta giacché non tutti i "voli" consentono il decollo. Il vocabolo

²⁸⁶ J. M. Ruano de la Haza, *Introducción*, in Calderón de la Barca, *Andrómeda y Perseo*, ed. Ruano de la Haza, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 11-134, p. 20.

"espumas" è una sineddoche e allude al mare. Il *gracioso*, pertanto, accenna indirettamente alla caduta rovinosa di Icaro in acqua. Questo riferimento mitologico non meraviglia: il teatro aureo presenta abbondanti esempi di ciò visto che Calderón estrae la verità cristiana dal mito pagano²⁸⁷.

La velata allusione a Icaro rappresenta, con il lirismo della parola e con la ricchezza delle narrazioni pagane, un caposaldo del Cattolicesimo. La tracotanza umana, tentata da Satana, è, infatti, il motivo principale del peccato. Nella classicità, Icaro è uno degli orgogliosi per antonomasia che, presuntuoso per la sua natura alata, non rifugia il padre Dedalo, cominciando a volare alto. Il sole, però, poco a poco, fonde la cera delle sue ali, facendolo cadere in mare.

Albedrío esorta, quindi, Andrómeda/Natura Umana per metterla in guardia dai rischi della sua alterigia. La rovinosa caduta di Icaro è, dunque, metafora del peccato quando l'individuo, presuntuoso per la sua autosufficienza, vola in alto senza che Dio ne guidi la rotta.

Nella seconda citazione, al contrario della prima, Albedrío ha un orientamento morale opposto. Il senno del personaggio, riscontrabile nel brano precedente, si dilegua e, al suo posto, inizia a prendere corpo l'irragionevolezza comica del *gracioso*. La scena, considerevolmente allegorica, ricorda il Paradiso Terrestre, illustrando il peccato per un uso viziato del libero arbitrio. Ciencia, figura della conoscenza, ha unicamente funzione propositiva giacché, per sua ammissione, la scelta spetta soltanto ad Albedrío. Tra la battuta di quest'ultimo e della prima, si frappone quella di Andrómeda/Natura Umana che, frastornata dalle molteplici proposte della conoscenza, si interroga sul da farsi per preservare la propria vita.

Lo spaesamento della protagonista femminile, rafforzato dalla domanda, accentua la risposta burlesca di Albedrío. L'aspetto giocoso di quest'ultimo si corrobora mano a mano che le preoccupazioni della figura riguardano i soli sensi. Andrómeda, invece, raggiunge il sublime ponendosi interrogativi su come ottenere la vita eterna.

Diversamente dalla Natura Umana, Albedrío ha una comica e blasfema terrenità ritenendo che la salute del corpo, l'allegria, il nutrimento e le bevande siano quanto basta per la vita eterna. Nei *graciosos*, infatti, gli istinti corporali danno pienezza e, per l'Albedrío di questo passo, l'eternità è appagamento massimo dei sensi. Il materialismo di questo personaggio è, dunque, burlesca rivisitazione teatrale dell'istigazione al peccato originale. Non è un caso, quindi, che la massima rovina umana venga rappresentata con comicità; questo stratagemma drammatico esorcizza, infatti, il peccato, ridendo su di esso.

Nei versi commentati, il Demonio non appare ma, in Albedrío, cattivo consigliere di Andrómeda, esso vi è comunque adombrato. Il libero arbitrio, istigando la natura umana, mostra, infatti, la sua natura luciferina. Nella *Genesis*, il serpente, sotto cui si cela Satana, tenta Adamo ed

²⁸⁷ Ibi, p. 30.

Eva affinché si cibino del frutto proibito. Qui, Albedrío abbandona il raziocinio di altri passi e spinge Andrómeda a mangiare la mela, causandone la rovina spirituale.

In AP, la complessità drammatica si accentua e l'appartenenza dell'*auto* al Calderón maturo è riscontrabile nella più articolata rappresentazione della volontà umana. A differenza di altre *pièces*, il drammaturgo scinde, infatti, il libero arbitrio in Albedrío e Voluntad:

ALBEDRÍO

Advierte que
de lidiar los dos no sé,
Voluntad, haya ejemplar.

VOLUNTAD

Tú se la has querido dar,
apeteciendo su ruina,
cuando a su daño la inclina
tu error, vuelto en su delito
de Albedrío en Apetito,
contra voluntad divina. (AP, vv. 944-952)

Albedrío e Voluntad potrebbero apparire sinonimi anche se in AP sono personaggi antitetici. Il primo rappresenta la facoltà di elezione viziata; la seconda, invece, incarna l'uso etico della prerogativa di scelta. Da questa contrapposizione, la volontà è la predisposizione al bene; l'arbitrio, invece, è l'inclinazione al male.

All'ambiguo Albedrío, si affianca Medusa che, accompagnando Demonio, personifica la colpa:

MEDUSA

¿Eso dudas?

DEMONIO

No lo dudo,
que a mi pesar lo conozco,
pues no nos queda resquicio
por donde entremos nosotros.

MEDUSA

Sí queda.

DEMONIO

¿Cuál?

MEDUSA

Este árbol,
en cuyo vedado tronco,

supuesto que no es ni ave,
ni flor, ni aliento, ni arroyo,
atrevidamente osada
mi mortal hechizo pongo.

DEMONIO

Y yo el Árbol de la Muerte
desde este instante le nombro.

MEDUSA

¿Qué haremos para atraer
por aqueste sitio umbroso
a Andrómeda? (AP, vv. 627-641)

In questo passo, si osserva l'affinità morale di Demonio e Medusa/Colpa. A differenza dell'indeterminato Albedrío, quest'ultima ha una connotazione morale chiaramente negativa essendo allegoria del vizio. Nel dialogo menzionato, i due personaggi si interrogano su quali spazi possano agire per contaminare Andrómeda/Natura Umana. Nell'*incipit* della citazione, Medusa replica a Demonio rassegnato che resta loro uno spazio dove poter entrare e identifica quest'ultimo con la pianta che, nella *Genesis*, è definita "Albero della conoscenza del bene e del male". Qui, per mezzo della battuta di Demonio, per ovvie ragioni, Calderón lo rinomina "Árbol de la Muerte". Questo non stupisce dal momento che il peccato equivale alla morte spirituale dell'individuo che lo pratica.

Il tratto luciferino di Medusa non si circoscrive alla sua sola assimilazione con la colpa ma si acuisce in taluni passi di *Andrómada y Perseo*, dove questo personaggio rappresenta il Diavolo *tout court*:

MEDUSA (dentro)

Come y serás como Dios;
come y inmortal serás. (AP, vv. 911-912)

Medusa si identifica con il serpente della *Genesis* e cita le parole della sua tentazione a Eva. Qui, infatti, il personaggio istiga Andrómeda a mangiare il frutto proibito con l'inganno dell'uguaglianza a Dio e dell'immortalità.

La seduzione demoniaca è ribadita dall'anafora dell'imperativo "come"; analogamente alla *Genesis*, Medusa tenta l'orgoglio della Natura Umana per causarne la rovina morale.

L'accompagnamento del Demonio da parte di personaggi ambigui è osservabile anche ne *El Verdadero Dios Pan* in riferimento a Gentilidad:

GENTILIDAD

Yo
menos la duda resisto
que los dos, porque las señas
algunas luces me dan
del Dios que llamaron Pan
mis gentes; mas tan pequeñas,
al verle en tosco buriel,
que es él y no es él. (VDP, vv. 1055-1062)

GENTILIDAD

No el prodigio, no el portento
está en el mortal eclipse,
que otro hay más raro y más nuevo:
todos los ídolos míos,
al consultarles su estruendo,
mudos yacen, y en lejanas
voces de horrorosos ecos
decir se ha oído en varias partes... (VDP, vv. 1900-1907)

Le due citazioni mostrano la metamorfosi morale di Gentilidad. Nel primo *parlamento*, il personaggio scambia Pan/Cristo con il Pan dei pagani, sebbene non lo identifichi esattamente con il Dio Pan pagano che ha sempre venerato.

L'appartenenza a una religione piuttosto che a un'altra non è di per sé positiva o negativa ma, per il manicheismo *sacramental*, Gentilidad ha connotazione negativa perché è allegoria del Paganesimo.

Nel secondo passo, invece, lo stesso personaggio scredita il culto pagano poiché, dopo la morte di Pan/Cristo, Gentilidad asserisce che i suoi idoli giacciono muti. Nell'espressione "ídolos", il personaggio segna una tappa decisiva nel suo *iter* di conversione, mostrando una presa di distanza netta dalla religione che rappresenta.

Come per Gentilidad, vi sono anche altri personaggi ambigui che, seppur indirettamente, sono equivoci nell'accompagnamento del Demonio:

MALICIA

No sé,
porque, aunque todos me cansan,
es fuerza vivir con todos;
y así hoy que el Gentil canta,
me vengo con el Gentil,
y lo mismo haré mañana
si el Apóstata o Judío
cantaren.

SIMPLICIDAD

No eso me espanta,
que ya sé que la Malicia
todos los estados anda.
Pobre de mí, que Simpreza
soy, y nadie me da entrada
-porque nadie me conoce
aunque consigo me traiga-
si no me la tomo yo;
como agora, *verbi gratia*,
que aquí me vengo también
por si aquí acaso se baila. (VDP, vv. 503-520)

Malicia e Simplicidad, i *graciosos* de *El Verdadero Dios Pan*, sono l'uno l'*alter ego* dell'altro, costituendo le facce contrapposte di una stessa medaglia. Sebbene in questo passo Simplicidad sia l'antitesi morale di Malicia, anche in questa citazione, essa manifesta una funzione scenica contraddittoria.

Malicia sostiene di essere il tratto più distintivo degli esseri umani e di rappresentare una peculiarità comune a tutti. Con la tipica parlata rustica, propria dei pastori, Simplicidad si duole che, contrariamente a Malicia, nessuno le consenta l'accesso. Simplicidad manifesta, così, frustrazione per l'incapacità di attirare l'umanità ma la ricerca del ballo, unita a quella indiretta del divertimento, la mettono sotto una luce ambiguo-negativa.

Simplicidad, allegoria dell'umiltà di cuore, si collega, però, anche a Pan/Cristo e manifesta una profonda nobiltà d'animo:

SIMPLICIDAD

¡Ay! que a mí se acerca...

DEMONIO

... a precio
de aqueste primero daño
que en el instante primero
logro en todos. ¿Quién aquí
está?

SIMPLICIDAD

... el azar de ese encuentro.

DEMONIO

Huélgome que seas tú...

SIMPLICIDAD

Yo, que usted sea, no me huelgo.

DEMONIO

... que siempre, Sencillez, fuiste

mi enemiga.

SIMPLICIDAD

Yo, ¿en qué?

DEMONIO

En serlo,
y hoy más que nunca, pues eres
hoy de esa ofrenda instrumento;
y habiendo dado en mis manos,
en ella y en ti pretendo
vengarme. Mas- ¡ay de mí!-
que al ir a tocarla tiemblo,
quedando, antes de tocarla,
ella intacta y yo suspenso.
Atreverme a su limpieza
no puedo -¡ay de mí!- no puedo.
¿Qué haría en el original
si aun en la copia me ha muerto?
Quítamela de delante,
vete, vete de aquí. (VDP, vv. 1740-1762)

In questo dialogo, vi è il contrasto tra Simplicidad e il Demonio. La moralità negativa della prima figura, ravvisabile in altre scene, cede, qui, il passo alla sua indiscussa integrità etica. Mano a mano che il Demonio si avvicina a Simplicidad per tentarla, essa è sempre più granitica nel rifiuto delle sue seduzioni.

Il ferreo rigetto del Diavolo da parte di Simplicidad è da intendersi come allegoria dell'Immacolata Concezione. La semplicità simboleggia, in questo caso, la purezza di Maria, unica creatura esente dal peccato originale. Il privilegio mariano della nascita senza peccato è oggetto di numerose diatribe già prima di Calderón. Dispute teologiche in seno agli stessi ordini religiosi creano violente fazioni tra i sostenitori e i detrattori di questa verità di fede. Quando Calderón scrive per il teatro, la Chiesa Cattolica non ha ancora riconosciuto l'Immacolata Concezione come dogma. I vertici vaticani assumono, infatti, questa dottrina soltanto l'8 dicembre 1854 allorché, con la bolla *Ineffabilis Deus*, papa Pio IX pone fine a una lunga storia di controversie proclamandone la validità teologica. Soprattutto nel suo teatro sacro, Calderón difende quello che ancora non può essere definito il dogma dell'Immacolata Concezione, adoperandosi per promuoverne l'autenticità.

Nel passo indicato de *El Verdadero Dios Pan*, Calderón sottolinea l'Immacolata Concezione di Maria, costruendo un ponte tra *Antico* e *Nuovo Testamento*. L'allusione di Demonio al "primero daño" (v. 1741) è, infatti, rimando al peccato originale. Ciò nondimeno, l'impossibilità di Lucifero di toccare la creatura senza macchia è un addentellato tra *Scritture* vetero e neo-testamentarie. Con questo dialogo, Calderón pare identificare Simplicidad con la Madonna e fa sì che quest'ultima appaia come la donna concepita senza peccato originale che, grazie alla sua Immacolata

Concezione, rappresenta da sempre la nemica per antonomasia di Lucifero. Nella minaccia divina al serpente, raccontata nel *Libro della Genesi*, Maria è, infatti, la donna che schiaccerà la testa al rettile, emblema del Diavolo.

Questo è riscontrabile nel *parlamento* di Demonio quando proclama l'inimicizia di Sencillez nei suoi confronti. La semplicità assurge, qui, a simbolo della Madonna, nemica del Diavolo sin dal protovangelo della *Genesi*.

Quantunque indirettamente, in questa scena di VDP, si nota un sodalizio di più arti. Teatro e pittura si fondono in un tutto dove vi è una corrispondenza biunivoca tra drammaturgia sacra e arti plastiche. Nell'*auto* calderoniano, si proclama l'Immacolata Concezione della Madonna; in pittura, sia in età barocca che in periodi anteriori, sono frequenti tele che affrescano tale soggetto. A titolo esemplificativo, si ricordino *L'Immacolata col Padre Eterno in gloria e i santi Anselmo, Agostino e Stefano* e *L'Immacolata Concezione* di Bartolomé Esteban Murillo. Il primo è una tempera su tavola di Marco Palmezzano, databile al 1510; di dimensioni 450×250 cm, il dipinto è, oggi, conservato nella Cappella Ferri dell'Abbazia di San Mercuriale a Forlì e testimonia il sostegno da parte del suo autore del futuro dogma dell'Immacolata Concezione. Un discorso teologico analogo vale per il secondo che, invece, è un olio su tela di 274×190 cm risalente al 1678, attualmente conservato a Madrid, presso il Museo del Prado. E' probabile che, nella cultura pittorica di Calderón, vi siano quadri come questi che abbiano influito sulla sua strenua difesa di questa verità di fede.

2.4. IL DEMONIO ACCOMPAGNATO: LA MOLTIPLICAZIONE DELL'IDENTICO

Nell'accompagnamento demoniaco, si individua anche quello pleonastico di cui vi è un esempio ne *El Divino Jasón* dove Rey de Tinieblas/El Mundo, costituisce, con Idolatría/Luzbel, un paio ridondante. In quest'*auto*, la moltiplicazione dell'identico o del quasi tale trova una delle sue più palesi manifestazioni. Il Re delle Tenebre è, spesso, un epiteto dei biblisti per riferirsi a Satana²⁸⁸ e, ne *El Divino Jasón*, questo personaggio incarna il Demonio come Idolatría/Luzbel, suo doppio pleonastico.

L'appaiamento di queste *figuras* lascia scaturire in DJ un notevole lirismo visto che poesia, teatro e arti figurate si amalgamano in Rey de Tinieblas/Mundo e Idolatría/Luzbel. Abbinando

²⁸⁸ I. Arellano, Á. L. Cilveti, *Introducción*, in Calderón de la Barca, *El Divino Jasón*, ed. Arellano, Cilveti, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 7-118, p. 57; E. Rull Fernández, *Introducción*, in Calderón de la Barca, *El Divino Jasón. Autos sacramentales I*, ed. Rull Fernández, Madrid, Castro, 1996, pp. IX-XLIV, p. XIII.

quest'ultimi, Calderón crea un contrasto cromatico, mettendo in evidenza la natura contraddittoria del Diavolo. Rey de Tinieblas/Mundo, per le tenebre evocate dal nome, si associa, infatti, alle tonalità fosche della notte/peccato. Idolatría/Luzbel, invece, rimanda alla condizione primigenia di Lucifero, il "portatore di luce", decaduto dall'iniziale beatitudine per la sua tracotanza.

Il pleonasma, osservabile nell'accompagnamento demoniaco de *El Divino Jasón*, è corroborato anche dalla doppia identificazione di Rey de Tinieblas e Luzbel. Il primo si associa, infatti, al mondo; il secondo all'idolatria. Queste assimilazioni amplificano la portata barocca dell'*auto* poiché sovraccaricano i personaggi di ulteriori significati. Quantunque non rinviino pedissequamente allo stesso concetto, sia il mondo che l'idolatria sono termini affini. Pur non rappresentando un'unica idea, l'idolatria è, infatti, la cifra più distintiva del mondo, inteso come depravato spazio della colpa.

La ridondanza della coppia Rey de Tinieblas e Idolatría si nota anche negli stessi *parlamentos* dei due personaggi dove, spesso, si verifica specularità di forma e di significato:

REY

Hombres nacidos del mar,
pescadores o marinos
monstruos que en varios caminos
las ondas sabéis surcar.
¿Dónde vais? ¿Qué es vuestro intento?

MEDEA

Si es de vosotros alguno
el poderoso Neptuno,
majestad dese elemento,
si sois acaso tritones
que las frentes inmortales
ceñís de rubios corales,
en las húmedas regiones
dese mar ¿qué nos queréis?

IDOLATRÍA

Atrevidos navegantes,
que en los soberbios gigantes
desos escollos vencéis,
¿qué luz, qué norte, qué estrella,
sendas y rumbos os dice,
pues yo mismo no las hice,
con ser la imagen más bella
que de sí dejó memoria
en los celestes despojos,
cuando por cerrar los ojos
no vi un átomo de gloria? (DJ, VV. 445-468)

Pochi versi prima di questo passo, la nave che è allegoria della Chiesa solca il mare. Nei rispettivi *parlamentos*, non solo Rey de Tinieblas e Idolatría ignorano l'identità dei personaggi che attraversano le onde ma non conoscono neppure la loro destinazione e il loro intento. Similmente, Rey de Tinieblas e Idolatría interrogano i forestieri. L'affastellarsi di domande e lo stile nervoso dei versi del secondo rivelano lo sconvolgimento della coppia demoniaca.

In questo testo, Medea/ Anima Umana non conosce ancora il messaggio evangelico. Le sue parole riecheggiano quelle di Rey de Tinieblas e Idolatría poiché il personaggio mostra insofferenza per la nave e per il suo equipaggio. L'ignoranza di Medea è messa in evidenza via a via che, per nominare gli sconosciuti marittimi, l'anima umana si appiglia ai simboli del suo politeismo pagano. Ecco, dunque, la menzione di Nettuno, divinità degli abissi marini, come pure il riferimento ai tritoni, gli dèi del corteggio di Poseidone con la parte superiore del corpo antropomorfa e quella inferiore ittica.

Nel suo stato di ignoranza del messaggio evangelico, Medea/Anima si pone dalla parte della coppia demoniaca. A tal proposito, si noti che il suo *parlamento* si pone in mezzo a quelli di Rey de Tinieblas e Idolatría, riproducendone interrogativi e significati. Medea chiede agli argonauti divini cosa vogliono da lei e dalla coppia satanica che è insieme a lei. Il tono inquisitorio delle sue parole la pone su un fronte nemico rispetto a Jasón/Cristo, Hércules/San Pietro, Teseo/Sant'Andrea e Orfeo/San Giovanni Battista.

Dai versi di Medea, pare che la nave/Chiesa sia una minaccia e si avvicini soltanto per scalfire la sua apparente ma ingannevole beatitudine.

Pur nella condivisa ignoranza degli intenti divini, nel *parlamento* di Idolatría, si nota un gioco di parole con cui il personaggio denuncia la propria mancanza di conoscenza insistendo sull'etimologia del suo secondo nome. Personificando Luzbel, Idolatría dichiara di ignorare la stella che guida la navigazione dei marittimi divini. Questa affermazione ha una duplice interpretazione. In primo luogo, seppur indirettamente, la cometa rievoca la nascita di Gesù a Betlemme. Come allegoria del Demonio, pertanto, è consequenziale che Idolatría non conosca Jasón/Cristo.

In secondo luogo, proprio perché figura di Lucifero, sebbene rappresenti la stella più bella del firmamento, Idolatría ignora l'astro che guida i marittimi divini.

Ne *El Divino Jasón*, l'accompagnamento pleonastico è osservabile anche attorno all'epilogo. L'avanzare degli argonauti verso i giardini del peccato, stabilendo una prefigurazione tra *Antico* e *Nuovo Testamento*, rafforza, infatti, la ridondanza del paio demoniaco. Seppur con i dovuti distinguo rispetto alle corrispondenti narrazioni bibliche, giardino di Eden e deserto delle tentazioni si fondono e confondono per evidenziare la plateale sconfitta del Demonio a opera di Jasón/Cristo:

Sale el REY y la IDOLATRÍA.

REY

¿A mis jardines se atreven
esos que argonautas nombras,
y que las mortales sombras
entre las aguas no beben?
Defender pienso la entrada;
llega fuerte, Idolatría,
sube, compañera mía,
al desierto desta grada.

Súbense en unas gradas hacia el árbol.

¿Dónde vas Jasón famoso,
con viaje tan prolijo?
Si eres deidad, si eres hijo
de Júpiter poderoso,
pues quieres mi Velloncino
haz que se vuelvan en pan
esos peñascos que están
impidiéndote el camino,
y en ese mar de reflejos
esa nave podrá ser
la nave del mercader
que lleva pan desde lejos.

JASÓN

Con la palabra de Dios
y no con pan solamente
vive el hombre.

IDOLATRÍA

Él es valiente;
vencidos vamos los dos.

REY

No a ganar mi Velloncino
tu espíritu se remonte;
arrójate de ese monte:
tus héroes en el camino
te recibirán.

JASÓN

Al cielo
no se ha de tentar. Son vanas
tus fuerzas.

REY

Esas manzanas
de oro, que penden al suelo,
y este tesoro de nieve
te daré, si nos adoras.

JASÓN

Bárbaro, ¿mi ciencia ignoras?

Solamente a Dios se debe
la adoración, a quien Santo
espíritus encendidos
llamaron.

IDOLATRÍA

Somos vencidos;
acudamos al encanto
de las muertes y tormentos. (DJ, vv. 887-927)

Rey de Tinieblas percepisce l'arrivo degli argonauti divini nei suoi giardini come una terribile minaccia. Il paesaggio, qui suggerito, riecheggia l'Eden della *Genesi* pur tuttavia con le debite differenze. Il Paradiso Terrestre, infatti, è l'originario stato di grazia dal quale Adamo ed Eva decadono; esso è, pertanto, un'oasi paradisiaca dove, perlomeno agli inizi, non vi è né peccato né morte. A differenza dell'Eden biblico, i giardini di Rey de Tinieblas sono la pertinenza per antonomasia della colpa. Ciononostante, malgrado le divergenze, sia il Paradiso Terrestre che i parchi del Demonio, rappresentati ne *El Divino Jasón*, celano la subdola presenza di Satana. Per questo motivo, benché con le necessarie discrepanze, i giardini di Rey de Tinieblas rievocano l'Eden del *Libro della Genesi*.

Sebbene presentati secondo l'aspetto edulcorato che il termine "giardini" suggerisce, gli spazi di Rey de Tinieblas sono sinonimo di peccato e di morte. Questo è osservabile sin dal primo *parlamento* del personaggio; il suo ambiente è, infatti, un *revival* del Regno delle Ombre pagano dove scorrono i fiumi della morte. Lo stupore di Rey de Tinieblas scaturisce nella misura in cui gli argonauti divini attraversano le acque senza perire.

Sulla falsa riga della tentazione di Eva da parte del serpente, la menzione dell'albero della seconda didascalia accentua l'identificazione di Rey de Tinieblas con il Demonio. Così, il personaggio luciferino inizia un dialogo con Jasón/Cristo che riflette i passi dei *Vangeli Sinottici* sulle tentazioni diaboliche di Gesù nel deserto.

Nella sua prima battuta, Rey de Tinieblas chiede a Jasón che faccia diventare pane i monti. Qui, le alture sono legate a Satana, simboleggiando ostacolo e orgoglio. In questa prima tentazione, si rileva una lieve *variatio* rispetto ai *Vangeli* di Marco, Matteo e Luca poiché i monti stanno al posto delle pietre. Un discorso analogo merita di essere fatto per la seconda lusinga luciferina visto che, ne *El Divino Jasón*, il monte, simbolo di alterigia, sostituisce il pinnacolo del tempio dei *Vangeli* sinottici.

Rey de Tinieblas avvia le tre seduzioni anche se, a differenza dei *Vangeli* di Marco, Matteo e Luca, la presenza di Idolatría, suo *alter ego* satanico, moltiplica gli interventi demoniaci. Le due battute di quest'ultimo personaggio autoproclamano, infatti, la sconfitta di Lucifero. I versi di

Idolatría non sono indispensabili per l'architettura de *El Divino Jasón* ma la loro presenza sortisce un duplice effetto. Innanzitutto, i *parlamentos* di Idolatría raddoppiano gli interventi del Demonio, moltiplicando l'identico o il quasi tale, come è consueto nel barocco. In secondo luogo, questa ampollosità si ripercuote e si sostenta nella natura teologica de *El Divino Jasón*. In questa scena, lo sviluppo dell'azione può procedere anche senza gli interventi di Idolatría. Ciononostante, seppur introducano novità rispetto ai *Vangeli*, i versi di questo personaggio hanno un considerevole spessore dottrinale. Dopo due dei *parlamentos* di Jasón, Idolatría prende, così, la parola, autodichiarando la sconfitta del Demonio.

La propaganda di questa impostazione scenica è notevole poiché mette in risalto la sconfitta del male da parte del bene. Dietro le forze demoniache si celano, infatti, i nemici seicenteschi del Cattolicesimo tra cui, primo fra tutti, il Protestantesimo.

2.5. IL DEMONIO IN COPPIA E GLI AIUTANTI LUCIFERINI

Ne *El Jardín de Falerina*, l'accompagnamento satanico mostra una lieve *variatio*: rispetto ad altri *autos* calderoniani, la coppia demoniaca è circondata da aiutanti che, in chiave allegorica, hanno una connotazione morale negativa²⁸⁹. In quest'*auto* del Calderón maturo, databile al 1675²⁹⁰, Lucero/Demonio si appaia con Culpa/Falerina che, a sua volta, è circondata da Envidia, Lisonja, Murmuración, Gula e Lascivia che, per riflesso, collaborano anche con Lucero/Demonio. Se ne ha riprova quando i cinque vizi enumerati coadiuvano la coppia satanica intenta a pervertire il genere umano:

LUCERO

Huyó la Gracia al mirarme,
pero no es la vez primera
que huye la Gracia de mí;
y más cuando es consecuencia
de que la Gracia se aparta
ver que la Culpa se acerca.
Culpa, ¿dónde vas?

Sale la CULPA

CULPA

Sembrando
voy montes, valles y selvas

²⁸⁹ L. Galván, C. Mata Induráin, *Introducción*, in P. Calderón de la Barca, *El jardín de Falerina*, ed. Galván, Mata Induráin, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 7-54, p. 7.

²⁹⁰ *Ibidem*.

de venenosas cicutas
y ponzoñosas adelfas
porque nadie de mis cotos
pasar las márgenes pueda
sin mortal daño; que aunque
- a tu invocación atenta -
tengo al Hombre en mis jardines
tan borrada y tan deshecha
en él la imagen de Dios
que ni respira ni alienta,
convertidos sus sentidos
en varias formas de fieras...
- pues la Envidia al de la Vista
en tigre le representa
cuya piel es toda ojos;
la Lisonja toda lenguas
al del Oído en un vario
camaleón de diversas
colores, bruto en fin que
solo de aire se alimenta;
la Murmuración, que es quien
a perder en la honra echa
el buen olor de la fama,
al Olfato le semeja
en un león cuyo aliento
daña todo cuanto encuentra;
al Tacto en un torpe erizo
la Lascivia, pues no llega
nadie a tocarle que él mismo
voluntario no se hiera;
en fin, la Gula al sentido
del Gusto en la voraz bestia
que ásperamente cerdosa
no levanta de la tierra
los ojos al cielo y solo
de lo inmundo se alimenta-.
Conque volviendo a enlazar
el discurso: aunque deshecha
tengo la imagen de Dios
y en guarda suya sus mismas
pasiones, con todo eso,
para que nadie se atreva
a llegar a restaurarla
siendo su horror su defensa,
voy sembrando -como dije-
por montes, valles y selvas
un hechizo en cada planta
y un veneno en cada yerba. (JF, vv. 1278-1333)

Nella battuta di Lucero/Demonio, la Gracia si allontana da lui come al momento del suo peccato di tracotanza. Il discostarsi di questo personaggio è, quindi, una metafora di Calderón per sottolineare la natura peccaminosa di Lucero/Demonio. In chiave simbolica, pertanto, al distanziarsi di Gracia, si produce il parallelo accostamento di Culpa.

In questo passo, vi è l'appaiamento tra Lucero/Demonio e la Culpa. Lo spazio in cui opera quest'ultima, secondo una consuetudine dell'*auto* calderoniano, è, spesso, un giardino²⁹¹. Il riferimento a quest'ambiente rievoca il Paradiso Terrestre e, seppur indirettamente, l'insidia del serpente ai danni di Adamo ed Eva.

Culpa si autoritrae come girovago personaggio del vizio. Per i monti, le valli e le selve che attraversa, essa disperde, infatti, il veleno mortale della sua dissolutezza. Non è un caso che Culpa si aggiri per monti, valli e selve. Queste configurazioni geografiche simboleggiano, infatti, i luoghi dove il peccato attecchisce maggiormente. Il monte rievoca l'alterigia del peccatore; la valle, come spazio chiuso, suggerisce la sua mancanza di apertura a Gesù; la selva, infine, per la letteratura occidentale, simboleggia la colpa. A tal proposito, si ricordi l'*incipit* della *Divina Commedia* dove, seppur allegoricamente, lo smarrimento del peccato, vissuto da Dante, è una selva oscura.

Ne *El Jardín de Falerina*, Lucero è la figura che più rappresenta Satana. Ciononostante, anche nel *parlamento* di Culpa, vi è una reciproca identificazione tra quest'ultima e il Demonio.

Il veleno, sparso da Culpa, con cicute tossiche e oleandri letali, richiama la *Genesi*, rievocando il Diavolo nella forma del serpente e la morte fisico-spirituale da lui causata.

Nel suo *parlamento*, Culpa riscrive passi della *Bibbia* adattandoli, tuttavia, alla sua natura peccaminosa. Nei suoi giardini, l'immagine di Dio è cancellata nell'uomo a tal punto che esso si è trasformato in una creatura morta e abbruttita. La sua privazione di respiro, espressa dall'anafora "ni", con cui Culpa accompagna alla forma negativa la ridondanza dei verbi "respira" e "alienta", mette in evidenza la sua mancanza di vita. Il peccato equivale, infatti, per l'individuo alla morte fisica e spirituale. Calderón esprime, pertanto, questa dottrina con la metafora del decesso e dell'animalizzazione di Hombre.

Nell'abbruttimento dell'uomo peccatore entrano in scena cinque vizi che attorniano la coppia demoniaca. Envidia, Lisonja, Murmuración, Lascivia e Gula circondano Lucero e Culpa e, nell'opera di corruzione umana, queste depravazioni fungono da collaboratrici del paio luciferino. Cinque sono i peccati che abbrutiscono e uccidono l'uomo come cinque sono i suoi sensi. Ogni perversione aggredisce, infatti, una delle cinque percezioni sensoriali così da trasformare l'uomo in fiera. Quantunque inferiori per numero e non pedissequamente corrispondenti, i vizi de *El Jardín de Falerina* riecheggiano i sette peccati capitali. Invidia e gola sono, infatti, ascrivibili in quest'ultima categoria e, seppur con i dovuti distinguo, anche lascivia, assimilandosi alla lussuria, è annoverabile in essa.

Con Envidia, Lisonja, Murmuración, Lascivia e Gula, Lucero e Culpa circuiscono i sensi di Hombre, mettendo in scena, in chiave allegorica, l'animalizzazione dell'individuo caduto nelle

²⁹¹ T. Alvarado Teodorika, *El jardín en el teatro aurisecular. Las comedias mitológicas de Calderón*, in *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Iberoamericana, 2010, pp. 1-16, p. 1.

deliziose ma fallaci trappole della colpa.

Secondo il suo etimo latino, *Envidia* è la perversione degli occhi. "Invidia", infatti, significa letteralmente "guardare dentro" ed è il vizio che, intimamente connesso con lo sguardo, circuisce la vista, convertendola in tigre. Questo felino, con il pellame maculato, sottolinea simbolicamente le conseguenze nefande di chi, osservando il bene altrui, è roso dall'invidia.

L'adulazione è il vizio che circuisce l'udito. La lusinga fine a se stessa, infatti, decanta, in maniera servile e insincera, le doti altrui e fa sì che *Oído* si trasformi in un variopinto camaleonte. La molteplicità dei colori delle sue squame riproduce l'incensamento dell'adulatore. L'associazione di una pluralità di lingue alla *Lisonja* mette in evidenza la vacuità dei discorsi del piaggiatore, assimilandone la superfluità alla lingua allungata del camaleonte. A ribadire la nullità delle frasi del lusingatore, vi è l'allusione all'aria di cui si alimenta l'animale nel quale viene trasformato l'udito. La lingua ritorta del camaleonte, sempre esterna alla bocca, infatti, rende l'idea, in chiave metaforica, dell'inconsistenza delle parole dell'adulatore.

La mormorazione è il difetto che colpisce l'olfatto, deturpando la buona reputazione degli individui. Come maldicenza, è la denigrazione del prossimo che danneggia l'onore. L'associazione più congrua è con il leone il cui respiro rovina qualunque cosa su cui esso si posi. L'aria appestata che scaturisce da *murmuración*, pertanto, rende venefica l'atmosfera, intossicando l'olfatto che proprio dalla calunnia è circuito.

La lascivia, sinonimo di lussuria, converte, invece, il tatto in un turpe riccio. In castigliano, l'aggettivo "torpe", che accompagna "erizo", ha vari significati, tra cui i due di "maldestro" e "osceno". Così, con il suo *parlamento*, *Culpa* palesa l'indecenza del vizio che insidia il tatto e, simultaneamente, l'aspetto goffo della depravazione. Non è un caso che il tatto, raggirato da *Lascivia*, venga convertito in riccio. Analogamente all'*aculeo* che ferisce al contatto con la pelle, l'atteggiamento pervertito colpisce il peccatore, deturpandone l'anima. Dalle stesse parole di *Culpa/Circe*, diversamente dal riccio reale, il lussurioso si autolesiona poiché le sue mani sono spine per l'anima.

La gola, infine, irretisce il gusto sino a trasformarlo in porco. Per rafforzare il disprezzo per quest'animale, per bocca di *Culpa*, *Calderón* lo definisce "voraz bestia". Nell'immaginario collettivo occidentale, il suino simboleggia, infatti, l'appetito e l'ingordigia sfrenati non solo orientati verso il cibo ma anche verso il più generale desiderio bulimico di accumulazione.

La trasformazione di personaggi in fiere è tipica del teatro di *Calderón*. Osservabile ne *El Jardín de Falerina*, seppur con le debite differenze, esso è già individuabile ne *Los encantos de la Culpa*. Ambedue gli *autos* si ispirano, infatti, all'*Odissea* dove avvengono metamorfosi

animalesche, per gli incantesimi di Circe²⁹².

In entrambe le opere, vista, gusto, olfatto e udito subiscono un'identica metamorfosi; rispetto a EC, dove il tatto è trasformato in orso, in JF, però, esso è convertito in riccio. In tutti e due gli *autos*, tuttavia, l'animale in cui è cambiato l'organo tattile rinvia all'idea della ruvidità e il mutamento zoomorfo è una metafora visiva dell'abbruttimento dell'individuo per il peccato.

2. 6. IL DEMONIO IDENTIFICATO E ACCOMPAGNATO

Nell'ultima categoria della funzione scenico-drammatica del Diavolo, si annoverano *Los encantos de la Culpa* e la versione madrilenia di *Psiquis y Cupido* dove si fondono identificazione e accompagnamento. In EC, assimilandosi a Culpa, il DemONIO è affiancato da Lascivia e, seppur in misura più circoscritta, da Lisonja:

GUSTO

Ya que me ha tocado a mí,
(que en efecto soy la Gula)
preveniros las viandas,
en cuya alegre dulzura,
cuanto corre, nada y vuela
registro entre mil dulzuras
su sabor, desnudo ya
de piel, de escama y de pluma;
¿mirad a donde queréis
comer hoy?

LISONJA

Sea con una
ceremonia lisonjera.

GUSTO

La Lisonja es muy astuta,
pues que sabe sembrar mesas
tan cándidas y purpúreas.

Sale por debajo del tablado una mesa con muchas viandas, y siéntase la CULPA y ULISES, y los demás sirven, y los sentidos se sientan en el suelo.

CULPA

Siéntate, Ulises, y todos
os sentad en la verdura
de esas flores.

²⁹² Galván, Mata Induráin, *Introducción*, in P. Calderón de la Barca, *El jardín de Falerina*, ed. Galván, Mata Induráin, cit., pp. 7-54, p. 7; A. Egido, *Introducción*, in P. Calderón de la Barca, *Los encantos de la Culpa*, Kassel, Reichenberger, 2004, pp. 7-106, p. 7; I. Arellano, *Prefacio: los territorios de la fantasía*, in Arellano, *Loca ficta*, cit., pp. 9-12, p. 9.

LASCIVIA

Pues yo quiero
que no todas se atribuyan
las finezas, sin que a mí
el huésped me deba una.
Aquella letra cantad,
que yo hice.

HOMBRE

Pues si es tuya,
será de amor.

LASCIVIA

Claro está.

HOMBRE

¿No hay dama aquí que no acuda
a un sentido?

GUSTO

Sí, señor.
Pero v́ctor.

HOMBRE

¿Quién?

GUSTO

La Gula.

MÚSICA

Si queréis gozar florida
edad entre dulce suerte,
olvídate de la muerte,
y acuérdate de la vida. (EC, VV. 1052-1081)

In questo passo, si osserva l'identificazione scenica del Diavolo con Culpa e l'accompagnamento del personaggio satanico da parte di Lisonja e Lascivia. Questo episodio si ispira all'*Odissea*, quando la maga Circe irretisce nei suoi incantesimi Ulisse e gli altri compagni d'avventura. Qui, si riproduce il banchetto al quale Circe invita Odisseo e i suoi. In uno scenario grazioso dove, malgrado l'aspetto subdolo, si duplica il *locus amoenus* della letteratura classica, Culpa/Demonio invita alla convivialità Ulises/Hombre e i cinque sensi, suoi amici di viaggio.

Nella loro amenità, i giardini di Culpa rievocano il Paradiso Terrestre vuoi per la piacevolezza del luogo, vuoi per l'insidia demoniaca. In EC, con suadenza, Culpa invita Ulises e i sensi a sedersi tra i fiori dei suoi giardini per gustare le sue prelibatezze. Il tavolo imbandito è, pertanto, un invito equivoco ai piaceri terreni. Narrazione omerica e *Genesi* si fondono per sottolineare che la rovina dell'individuo passa attraverso il cibo, simbolo di ingordigia e di godimento smodato.

Per questi motivi, il banchetto di Culpa/Demonio appare come parodia blasfema della Messa poiché, come quest'ultima, è un convito ma, contrariamente a essa, è un richiamo al peccato.

In questo brano, Lisonja e Lascivia collaborano congiuntamente con Culpa/Demonio. Per tentare le sue vittime, la prima suggerisce una cerimonia mirata a lusingare Ulises/Hombre e i cinque sensi affinché, nutrendosi delle vivande della mensa, corrompano la loro moralità. La tentazione peccaminosa ad assecondare i piaceri della carne, innescata non a caso da Lisonja, è protratta e fomentata da Lascivia quando quest'ultima esorta all'intonazione della sua canzone perversa. Nella licenziosità del motivo, si invita ai godimenti terreni con la dissennata esortazione rivolta a Hombre a dimenticarsi della morte e a ricordarsi della vita. Attingendo al mito di Ulisse, il canto rievoca la musica fallace delle sirene che, malgrado la suadenza, cela l'inganno, circuyendo Odisseo e i suoi.

Seppur con le dovute differenze, la canzone inventata da Lascivia e intonata da Música è una rivisitazione *sui generis* del tema oraziano del *carpe diem*, presente soprattutto nell'*Ode* omonima di Orazio²⁹³.

Sia nel poeta classico che ne *Los encantos de la Culpa*, si riscontra, infatti, un analogo invito a godere dei piaceri della vita, nonostante la fugacità di quest'ultima. L'esortazione, tuttavia, ha una motivazione opposta. In Orazio, vi è un sano invito a beneficiare delle piccole ma grandi gioie dell'esistenza per gustarle nella loro interezza e vivere appieno il tempo, malgrado la sua inesorabile fugacità.

Ne *Los encantos de la Culpa*, invece, l'esortazione di Música al piacere terreno è peccaminosa. Lungi dall'innocenza del *carpe diem* oraziano, la cattura dell'attimo, auspicata in EC, invita, infatti, al vizio. Il messaggio di Lascivia e intonato da Música è, quindi, una sollecitazione all'amnesia morale che induce il genere umano all'oblio della morte. Il concetto della "florida edad", menzionato nella melodia e rafforzato dall'artificio retorico dell'*enjambement*, incita a vivere con dissennatezza il presente nella più assoluta noncuranza della vita ultraterrena.

L'antitesi dei versi "olvídate de la muerte"/ "acuérdate de la vida" è, dunque, un imperativo a vivere l'oggi, peccando. I versi cantati da Música sono un ammonimento viziato a disporre del proprio tempo senza regole. Presupponendo che la vita è breve e la "fiorente età" si avvizzisce in un battibaleno, la condotta priva di freni morali viene erroneamente additata come unica strada per la gioia.

Nell'edulcorato stimolo al peccato, Lisonja e Lascivia fungono da intermediari di Culpa/Demonio e, aiutandolo, oltre a essere la mente del vizio, sono i suoi più accesi istigatori.

Un discorso analogo merita di essere fatto per *Psiquis y Cupido para Madrid*, dove Satana si

²⁹³ O. Flacco, *Odi. Epodi. Testo latino a fronte*, ed. L. Canali, Milano, Mondadori, 2004, p. 254.

identifica con Odio, pur essendo affiancato dal Mundo, da Malicia, da Hebraísmo, da Noche, e, per taluni versi, anche da Gentilidad.

L'assimilazione del Demonio con Odio si verifica sin dall'*incipit* della *pièce* dove, con un sapiente utilizzo di mezzi drammatici, Calderón mette subito in scena l'antagonismo tra l'allegoria luciferina e quella messianica:

Ábrese un peñasco y sale dél el ODIO en un caballo negro vestido de demonio, y en otro carro se abre un escollo y sale dél el AMOR en un delfín, representando uno y cantando otro. (PCM, V. 1)

Sin da questa didascalia, si propone lo scontro di bene e male. A dorso di un cavallo nero e vestito da Demonio, Odio esce da una montagna e, per la sua connotazione morale, stabilisce un antitesi con Amor/Cristo che, invece, su di un delfino, fuoriesce da uno scoglio. Le entità fisiche che si legano ai due personaggi hanno un ulteriore valore allegorico. La montagna, infatti, simboleggia, spesso, la superbia. Lo scoglio, invece, è proverbiale metafora di ostacolo e difficoltà; proprio per questo, da esso, erompe il personaggio cristologico erigendosi a barriera del bene contro il male, personificato da Odio/Demonio.

Il cavallo nero montato dal personaggio negativo di *Psiquis y Cupido para Madrid* è un altro simbolo luciferino. Il cromatismo dell'animale è caratteristico del Demonio poiché, in Occidente, il nero è sinonimo del male. Inoltre, sia nei *Salmi* davidici che nelle *Epistole* paoline e nel teatro di Calderón, il cavallo rimanda all'irrazionalità degli istinti.

Il diverso modo di presentarsi sulla scena di Odio e Amor è una metafora della loro opposta connotazione morale. La semplice rappresentazione, attribuita al primo, serve a delineare l'etica del Demonio. La falsità di quest'ultimo è sottolineata dalla sua sola azione pragmatica; recitare la parte senza cantarla allude, quindi, alla sua menzogna e alla sua ipocrisia.

Amor, invece, intona i suoi *parlamentos* poiché, ispirandosi soprattutto al *Vangelo* di Giovanni, il canto è l'attributo più peculiare di Cristo. In un qualsiasi *auto sacramental*, la musica si riveste, pertanto, di una precisa connotazione allegorica. Quando si associa al personaggio cristologico, il suono simboleggia la sua Parola salvifica.

Mano a mano che progredisce *Psiquis y Cupido para Madrid*, si profilano le *personas* che accompagnano Odio/Demonio. Questo è soprattutto visibile nell'ingresso sul *tablado* di Gentilismo, Hebraísmo e il Mundo:

(Sale la MÚSICA y luego el GENTILISMO con la EDAD PRIMERA de la mano vestidos a lo romano, con coronas de laurel, mantos imperiales, bastoncillos dorados; y luego el HEBRAÍSMO con la EDAD SEGUNDA vestidos a lo judío; y luego el MUNDO VIEJO venerable con la TERCERA EDAD vestidos a lo español.) (PCM, V. 227)

Questa *acotación* segue la scena precedente, introducendo nuovi personaggi che si affiancano a Odio e ad Amor. Nella concezione storica di Calderón, il tempo è suddivisibile in tre diverse età, ognuna associabile alla supremazia di una religione²⁹⁴. Nell'allegoria di PCM, le tre fasi cronologiche simboleggiano le tre figlie del Mundo mentre Gentilismo ed Hebraísmo rappresentano i consorti di Edad Primera ed Edad Segunda.

Il culto pagano e quello ebraico accompagnano Odio/Demonio. Perlomeno in questo *incipit* della *pièce*, Gentilismo ed Hebraísmo raffigurano due antitesi di Amor/Cristo poiché rappresentano due dottrine diverse dal Cattolicesimo.

In questa breve didascalia, si nota il cospicuo rilievo del *vestuario*, decisivo per delineare l'esteriorità di una figura ma anche per individuarne le qualità interiori.

Gentilismo ed Edad Primera fanno il loro ingresso in scena vestiti alla maniera degli Antichi Romani. Hebraísmo ed Edad Segunda, invece, sono abbigliati secondo le abitudini giudaiche; il Mundo ed Edad Tercera, infine, indossano vesti della Spagna seicentesca.

Il *vestuario* di Gentilismo, Edad Primera, Hebraísmo ed Edad Segunda rivela la loro connotazione morale negativa. Essi raffigurano gli infedeli; gli eretici per antonomasia; gli acerrimi nemici del Cattolicesimo e i figli prediletti di Mundo. Quest'ultimo manifesta una moralità ambigua: quantunque non lo si possa classificare per intero come negativo, questo personaggio lo è nella maggioranza dei casi.

L'amoralità di Mundo si palesa nella sua complicità con Gentilismo, Edad Primera, Hebraísmo ed Edad Segunda per osteggiare il matrimonio di Edad Tercera, sua ultima figlia, con Amor/Cristo. La veneranda età di Mundo è suscettibile di una duplice interpretazione: in primo luogo, essa ne simboleggia l'antichità per la sua plurimilionaria esistenza; in secondo, però, è retaggio del pensiero occidentale poiché anzianità è, spesso, sinonimo di sapere proibito.

In PCM, Edad Tercera è la sposa di Amor/Cristo che, in taluni casi, mostra, tuttavia, ripensamenti ed errori. Il suo dubbio, stimolato dalle sorelle Edad Primera ed Edad Segunda, è, quindi, una rivisitazione allegorica del peccato. Edad Tercera simboleggia, infatti, la natura umana con la sua fede, le sue ansie teologiche e le sue contraddizioni. Il desiderio di scoprire il volto dello sposo è, pertanto, metafora dell'incostanza umana e della colpa che, spesso, allontana l'uomo da Dio.

Il Cattolicesimo è, spesso, abbracciato da peccatori convertiti. Questo è apprezzabile soprattutto verso la conclusione di PCM quando, nonostante la dottrina del perdono divino, Amor/Cristo è contraddetto da Hebraísmo ed Edad Segunda ma non da Gentilidad ed Edad Primera:

²⁹⁴ Rull, *Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón*, cit., p. 134.

AMOR
No será,
que si arrepentida llega
a llorar su culpa, soy
Amor y escucharla es fuerza
en fee de aquella palabra
que a cualquier hora que vuelva
confesando su pecado
hallará puesta esta mesa.
Y así, sube a ella con cuantos,
con este ejemplo, pretendan
saber que como confiesen
su culpa, la tendrán puesta.

HEBRAÍSMO Y
EDAD SEGUNDA
No seré yo ese, que tarde
será cuando me arrepienta.

GENTILIDAD Y
EDAD PRIMERA
Yo sí, que a tanto prodigio
de Amor es bien me convenza (PCM, VV. 1813-1828)

Amor/Cristo sottolinea che, con il pentimento e la confessione, Edad Tercera ritroverà di nuovo la tavola apparecchiata, metafora del banchetto eucaristico.

In questo passo, si osserva una scissione morale tra le prime due figlie del Mundo e i loro rispettivi consorti. Sin dall'*incipit* della versione madrilenà di *Psiquis y Cupido*, si notano analogie tra la coppia formata da Gentilidad ed Edad Primera e quella composta da Hebraísmo ed Edad Segunda. Cionondimeno, in questo testo, vi è un distanziamento etico tra questi personaggi. Gentilidad ed Edad Primera si convincono, infatti, della salvezza di Amor/Cristo mediante la Confessione. Hebraísmo ed Edad Segunda, invece, si ostinano a rifiutare il Cattolicesimo.

Questi *parlamentos* sono, quindi, la metafora del quadro storico-culturale successivo alla predicazione di Gesù. L'evangelizzazione cristiana, infatti, si diffonde tra i pagani ma è caparbiamente rifiutata dal culto giudaico di cui, invece, sarebbe naturale evoluzione. Tale concetto è espresso con chiarezza da Amor/Cristo. Con notevole antisemitismo, pochi versi oltre questo passo, il protagonista ribadisce la volontaria estraneità dell'Ebraismo al messaggio cristiano che viene, quindi, ereditato dal Paganesimo:

AMOR
Ella la heredera
será de la viña que
perdió por su inobediencia
la Sinagoga. (PCM, VV. 1830-1833)

Questo *parlamento* di Amor/Cristo, simile all'epilogo de *El Verdadero Dios Pan*, mette in evidenza che Gentilidad eredita la vigna, perduta dalla disubbidiente Sinagoga.

Un discorso analogo vale anche per il Mundo che, in taluni passi di PCM, è assimilabile al demoniaco anche se in altri ha un aspetto neutrale. Oltre alla didascalia descritta prima, dove si è notato l'ambiguità morale di questo personaggio, vi sono anche altri esempi di ciò, tratti da PCM:

MUNDO

No a tus voces
esperes que enternecido
vuelva, que a fuerza del hado
áspid soy. (PCM, VV. 818-821)

MUNDO

En partes diversas
dividido, vivir quiero
con quien dude y con quien crea,
hasta que solo un rebaño
y un pastor el Mundo tenga.

ODIO

Y yo hasta entonces, tras ti
andaré con mis cautelas,
previniéndome de otras,
ya que me salió mal esta.
Y con el nombre de Psiquis
sesiones de la fe sientan. (PCM, VV. 1834-1844)

Nella sua prima battuta, autoassimilandosi con l'aspide, Mundo diviene metafora spaziale del male, simboleggiando malvagità e filosofia di vita contraria al Cattolicesimo.

Nella seconda citazione, invece, Mundo ha una posizione neutrale poiché afferma di ripartirsi tra i dubbiosi e i credenti finché non vi sia l'avvento di un solo pastore. Dalle parole di questo personaggio, emerge l'imparzialità del mondo come crogiuolo di popoli, razze, lingue e confessioni differenti. Malgrado la neutralità del Mundo, il trionfo messianico, qui alluso, lo proietta sotto una luce positiva poiché sarà il luogo della vittoria definitiva di Cristo.

Ciononostante, nella battuta immediatamente successiva, Odio/Demonio confessa che continuerà a insidiare il genere umano sino alla fine dei tempi. All'inizio dell'*auto*, Mundo e Odio sono concetti moralmente assimilabili anche se, in questa citazione, il loro nesso pare allentarsi. Il personaggio demoniaco accentua la perversione e, lanciando il guanto di sfida alla natura umana, promette acerrima battaglia sino alla fine del mondo.

Tra i personaggi negativi che gravitano attorno a Odio/Demonio, vi è Malicia che,

concettualmente, si collega alla figura satanica anche se, essendo uno dei due *graciosos*, fa il paio con Sencillez, suo *alter ego* antitetico.

In *Psiquis y Cupido para Madrid*, Malicia funge da antagonista di Edad Tercera/Natura Umana mentre Sencillez è sua aiutante. La prima collabora, quindi, con Odio/Demonio nella perversione dell'anima umana.

Nella versione madrilenza di *Psiquis y Cupido*, tra Malicia e Sencillez, il confine di reciproca separazione è molto labile poiché i due personaggi agiscono in coppia o, comunque, le loro battute sono assai ravvicinate, costituendo le facce contrapposte della stessa medaglia. Come personaggi di bassa estrazione e di natura burlesca, si compensano a vicenda ma, al contrario di Sencillez, Malicia induce alla colpa Edad Tercera, confondendosi con il suo opposto positivo:

SENCILLEZ

Estraño sueño me ha dado
y que me rinda a él es fuerza.

(Vase.)

EDAD TERCERA

[...]

Y pues como ley, no yerro
en hacer una experiencia
sino como un individuo
particular, que habrá en ella
que lo quiera examinar;
¿qué mucho que me resuelva,
Sencillez?

MALICIA

Dormida está
y pues que la noche cierra
por ella responderé;
¿qué me mandas?

EDAD TERCERA

Que me tengas
aquí encendida la luz
que Amor me apagó y alerta
a cuando yo te la pida.

MALICIA

Si haré, logre mi cautela,
puesto que habla con Malicia,
cuando con Sencillez piensa. (PCM, VV. 1637-1684)

Sencillez afferma che non può fare a meno di non addormentarsi. Sia nel teatro *sacramental* di Calderón che nella *Bibbia*, il sonno ha una connotazione negativa e, identificandosi con il peccato, è metafora della mancanza di inibizione morale²⁹⁵.

Quando l'assopimento della colpa si impadronisce di Sencillez, il peccato/morte si insinua in Edad Tercera/Natura Umana che, nella metaforica discesa della notte, viene tentata da Malicia.

Nella percezione indistinta causata dalla notte fisica e morale, Malicia si confonde con Sencillez e, con un tipico *qui pro quo*, si appropria della sua identità. Per imbrogliare Edad Tercera, Malicia ricorre al topico teatrale dello scambio dei connotati tra personaggi diversi. Ricorrente nelle figure comiche del teatro, l'equivoco d'identità complica la trama della storia, generando situazioni burlesche.

In questo *qui pro quo*, credendola Sencillez, Edad Tercera si lascia guidare da Malicia che, ingannandola, la trascina nella colpa. La notte, allusa da Malicia, diviene aiutante di quest'ultima e, seppur implicitamente, manifesta affinità etico-concettuale con Odio/Demonio. Essa assume, così, una connotazione morale opposta rispetto a quella di altri passi dell'*auto*. Qui, le tenebre simboleggiano il male e suggeriscono l'alienazione della vista dovuta alla colpa. Sin dalle *Sacre Scritture*, l'impossibilità di vedere, vuoi per un difetto fisico, vuoi per lo scendere della notte, è, infatti, sinonimo del peccato.

Un discorso opposto, invece, vale per un passo antecedente a quello appena analizzato dove Noche rivela la sua probità:

(Sale la NOCHE vestida de negro, con estrellas y una hacha en la mano.)

NOCHE (Canta.)

Huyan las sombras del Odio, que horrible
en estas montañas buscó su peligro
y serene las nieblas la llama
de Amor, que tras él buscándote vino.
Y para que sepas a cuanto le obligan
de sus finezas los tiernos cariños
que implicara a las leyes de amante,
que fuera el Amor y no fuera fino.
De esta antorcha ilustrada los rayos
siguiendo, verás que tanto conflicto,
como verte del Mundo arrojada,
te busca y te alberga en alcázares ricos.

EDAD TERCERA

¿Qué alcázares, cielos, en este desierto
hallarse pudieron? (PCM, VV. 1007-1020)

²⁹⁵ M. Roig, *La muerte representada: un ars moriendi teatral*, in Pinillos, *Ingenio, teología y drama en los autos sacramentales de Calderón*, cit., pp. 137-149, p. 144.

Vestita di nero e con le stelle e una torcia in mano, entra in scena la Noche che, cantando, dissipa le ombre di Odio e invoca il sereno. Qui, seppur implicitamente, vi è un piccolo *auto de Navidad* inserito a mo' di matryosca nell'*auto*. A differenza di altre scene, dove l'abbigliamento implica una valenza figurata, le vesti scure di Noche si limitano alla sola identificazione del personaggio.

In questo caso, la notte nobilita se stessa poiché, ispirandosi ai *Vangeli*, è il momento in cui viene al mondo Gesù. Conformemente a questa lettura, Noche ha, pertanto, una valenza morale integerrima. Essa tranquillizza, quindi, Edad Tercera spiegandole che, sebbene Mundo l'abbia abbandonata, Amor/Cristo la cerca per albergarla in sontuosi palazzi.

In questo passo, la notte non rappresenta aridità né solitudine e neppure totale assenza di vita. Con le stelle, presumibilmente dipinte nel manto, e con la fiaccola in mano, essa è l'immagine della rettitudine. Con un fine gusto poetico, di stile preromantico, Calderón la esalta poiché, malgrado le tenebre, racchiude comunque la luce della salvezza.

2.7. IL DEMONIO: UN GALÁN SUI GENERIS

Nelle due versioni de *El Divino Orfeo*, in *Andrómeda y Perseo* e ne *El Verdadero Dios Pan*, il Diavolo svolge la funzione scenica del *galán* atipico. Negli *autos* indicati, ispirandosi alla *comedia de honor*, questo personaggio si trova coinvolto in un *ménage à trois* anomalo. La rivalità con il *galán* protagonista non è conquista per l'amore della dama come, invece, di solito, avviene nel teatro profano. Lo scontro, ingaggiato dal DemONIO calderoniano, è odio verso la donna contesa, allegoria della natura umana. A mo' d'esempio, analizziamo i seguenti passi di DOP:

ARISTEO

[...]

Yo, bellísima pastora,
cuyo blanco pie produce
a su contacto de nieve
flores moradas y azules, [...] (DOP, VV. 535-538)

ARISTEO

[...]

¿qué te sirve que a su voz

estos peñascos se muden,
estos aires se embaracen,
estos pájaros le escuchen,
estos cristales se paren
y aquestos brutos se junten,
si al cabo no puede darte,
aunque agradarte procure,
sino los rústicos dones
que los tiempos le producen?
Carámbanos el diciembre
te dará cuando desnuden
galas los troncos que vistan
mortajas sus senectudes;
flores te dará el abril
que no es posible que duren
más que un sol, tan juntas viven
vejece y juventudes;
dárate el agosto espigas
que al viento que las sacuden
parecen oro y después
paja son con que te burle. [...] (DOP, VV. 783-804)

ARISTEO

[...]
Yo sí que puedo servirte
como rey, a la costumbre
de las cortes: del oriente
traeré, como de ellos gustes,
los hijos del sol [...] (DOP, VV. 815-819)

ARISTEO

La escondida serpiente,
Eurídice, soy yo,
que entre las hojas verdes
soy el áspid que dice
Nacienceno que muerde;
yo soy el escorpión
que su ponzoña vierte,
Jerónimo lo enseña,
en cristales y fuentes;
yo soy el basilisco
que con la vista hiere
como lo significa
Crisóstomo elocuente,
y, en fin, soy la culebra
que abraza y que guarnece
el tronco a que se enrosca,
como Agustino siente.
Y pues soy escorpión,
basilisco, áspid, sierpe,
de mi aliento tocada
en ti la gracia muere. (DOP, VV. 980-1000)

L'atipicità di Aristeo/Demonio è osservabile nel confronto di questi testi. Nel primo, il *galán* loda Eurídice/Natura Umana, definendola una bellissima pastora dal piede candido il cui contatto con il terreno fa sbocciare fiori viola e celesti. L'elogio della dama, ispirato alla lirica cortese, si discosta, tuttavia, dalla venerazione dei poeti del *fin amor* verso la donna angelicata. La lode di Aristeo è, infatti, ipocrita adulazione per la rovina di Eurídice.

Nel secondo passo, la falsità del *galán* diabolico si inasprisce poiché, con una serie di domande retoriche, Aristeo acuisce l'inganno nell'ipocrita corte a Eurídice. Contrapponendosi a Orfeo/Cristo, il personaggio luciferino mette in evidenza l'inutilità, la transitorietà e l'illusorietà dei doni del suo rivale alla Natura Umana.

Come contraltare della denigrazione contro Orfeo/Cristo, vi è il terzo brano dove, parlando a Eurídice, Aristeo tesse le lodi della sua regalità sottolineando il prestigio dei doni che può offrirle²⁹⁶.

La malvagità del *galán* satanico, però, si rivela chiaramente nell'ultima citazione quando, dopo il peccato di Eurídice, Aristeo non ha più motivi per fingere e, a tentazione riuscita, mostra, quindi, la sua reale identità.

Avendo mangiato il frutto proibito, Eurídice ha peccato contravvenendo al divieto di Orfeo, suo sposo. La sua desolazione aumenta, pertanto, mano a mano che Aristeo presenta la sua vera personalità. Per sua stessa ammissione, il personaggio luciferino è il serpente nascosto, eco della *Genesi* e del virgiliano "*latet anguis in herba*"; l'aspide che morde; lo scorpione venefico, il basilisco e il cobra e, con la tossicità del suo respiro, fa perire la grazia.

Aristeo è, pertanto, un *galán* atipico poiché i suoi *parlamentos* e i suoi gesti non sono frutto dell'amore ma dell'invidia; rancoroso per la sua beatitudine, questo personaggio non vuole, infatti, la gioia della dama bensì la sua rovina.

La stessa atipicità dell'Aristeo di DOP è osservabile anche nel Príncipe de las Tinieblas, il *galán* di DOS che costituisce insieme a Envidia la coppia satanica dell'*auto*²⁹⁷. Anche nella redazione posteriore di questa *pièce*, il rivale di Orfeo all'amore di Naturaleza Humana è invidioso di quest'ultima a tal punto da cercare l'aiuto di Envidia pur di sottrarla al suo sposo per privarla della felicità e della vita. A titolo esemplificativo, analizziamo il seguente brano:

PRÍNCIPE

Aquella hermosa beldad,
que también en veloz fuga
va tras la voz, es, Envidia,
la que en sombras y figuras

²⁹⁶ Duarte, *Introducción*, in Calderón de la Barca, *El Divino Orfeo*, ed. Duarte, cit., p. 89.

²⁹⁷ Ibi, p. 92.

de un retrato me enseñó
 en mi primer patria augusta
 para jurarla mi reina
 y su esposa Dios, a cuya
 vista a un tiempo padecí
 las dos mortales angustias
 de odio y amor, empleando
 en mí sus dos fieras puntas,
 siendo, para que no extrañes
 el que me embistiesen juntas,
 de amor, por hacerla mía,
 de odio, por no verla suya;
 y pues brotando en baldones,
 en oprobios y en injurias
 mi rencor, dije que siendo,
 como era, inferior criatura,
 yo no había de adorarla,
 con cuya obstinada furia,
 comunero del impíreo,
 trayendo a mi bando muchas
 rebeldes tropas, en arma
 puse la celeste curia,
 de que resultó, perdida
 la batalla, hacer que huya
 a las tinieblas adonde
 sienta, llore, gima y sufra.
 Ya es tiempo de que borremos
 a Dios esta hermosa hechura
 haciéndola mía, si tú,
 Envidia, mi intento ayudas.
 Veamos si es muerta en culpa,
 que la Naturaleza de todo triunfa. (DOS, VV. 235-270)

Príncipe de las Tinieblas sostiene di provare per la Naturaleza Humana odio e "amore": la prima passione è dettata dall'invidia per Orfeo; la seconda, invece, è possessività verso la dama, celando di fatto la reale falsità del sentimento e l'improprietà della sua definizione. La fusione di due inclinazioni crudeli sfocia, quindi, nel desiderio di impadronirsi della Naturaleza Humana, rubandola a Orfeo.

Inspirato alla *Bibbia*, lo scontro tra i due *galanes* di DOS risale alla sconfitta di Lucifero che, orgoglioso e ribelle, rifiuta di adorare la natura umana, venendo infine annientato da Dio. Lo spirito di rivalsa anima, dunque, Príncipe de las Tinieblas che, invocando l'aiuto di Envidia, intende far morire la Naturaleza Humana, equiparando la colpa alla morte.

Il Diavolo nella *mise* di *galán* atipico caratterizza anche AP, dove Calderón rappresenta la rivalità tra Demonio e Perseo come un "triangolo amoroso" della *comedia*²⁹⁸. Per avere un esempio di ciò, esaminiamo il seguente *parlamento*:

DEMONIO

Pues oye desde aquí lo que no sabes.
Ese bellissimo encanto,
ese bellissimo asombro
de la hermosura -a quien yo,
por no adorarla, la adoro,
usando en mí de los dos
afectos más poderosos,
más encontrados y opuestos,
pues son el amor y el odio-,
tan postrado, tan rendido,
tan sujeto, tan penoso
me tiene que, hasta que pueda
llamarla mía, dispongo
no perdonar al deseo
medio ninguno de todos
cuantos discurre un amante
y cuantos piensa un celoso.
Andrómeda la ha llamado
la voz de no sé qué tono
que hoy, en la tranquilidad
de su paz, compuso el ocio.
Con esta causa, porque,
viéndome marino monstruo,
su disfraz y mi disfraz
convengan el uno al otro,
embrión de las espumas
y de las ondas aborto,
salí a aqueste sitio, envuelto
en ovas, fuego, humo y polvo,
donde, siguiendo la línea
que tan a dos luces corro,
por empresa he de llevar
en el escudo del rostro
esculpido «Finis-Ero»,
pues de sus dichas y gozos
he de ser fin; cuya letra
nombre me ha de dar famoso
de Fineo, pues Fineo
o «Finis-Ero» es lo propio. (AP, VV. 382-420)

Come in altri *autos* calderoniani²⁹⁹, il Demonio di *Andrómeda y Perseo* è un coacervo di contraddizioni. Per sua stessa ammissione, il personaggio luciferino confessa di provare per la

²⁹⁸ Ruano de la Haza, *Introducción*, in Calderón de la Barca, *Andrómeda y Perseo*, ed. Ruano de la Haza, cit., p. 30.

²⁹⁹ E. Reichenberger, *El retrato de Lucero en La cura y la enfermedad*, in AA. VV., *Divinas y humanas letras*, cit., pp. 389-401, p. 395.

natura umana sentimenti contraddittori di amore e di odio, di catulliana memoria. Nel progredire del *parlamento*, però, l'indefinitezza sentimentale cede il passo alla chiarezza e l'odio prevale sull'amore.

Lo scontro galante tra Demonio e Perseo emula quello tradizionale della *comedia de honor* anche se il primo è un *galán sui generis*. La sua contesa per la dama non è, infatti, mossa dall'amore bensì dall'odio. Ispirato dalla prevaricazione, Demonio desidera appropriarsi di Andrómeda per decretarne la definitiva rovina. Riflettiamo, per esempio, sull'etimologia del nome "Fineo" che esso stesso si attribuisce. In latino, "ero" è il futuro di "sum" e "finis" significa "fine"; l'espressione "Finis-Ero", pertanto, vuol dire "sarò la fine". Tale dicitura, scolpita nel volto del personaggio diabolico, rammenta la fine della beatitudine di Andrómeda, alludendo alla morte provocata dal peccato.

Un discorso analogo vale anche per *El Verdadero Dios Pan*. Qui, l'atipicità del *galán* Demonio non riguarda soltanto l'odio camuffato da amore verso la dama ma interessa anche l'aspetto selvaggio del personaggio diabolico. Per conquistare l'amore dell'amata, infatti, l'eroe deve sconfiggere Demonio, un antagonista mostruoso³⁰⁰.

Per comprendere le due anomalie di Demonio nella *mise* di *galán*, studiamo il seguente passo:

LUNA

¡Ay de mí infeliz! ¿Quién eres?

DEMONIO

Quien brutas pieles disfrazan
-porque lo quieren las plumas
que mi noble ser disfaman-
y, atemorizando al Mundo,
estos escándalos causa
solo por hacerte suya;
y pues ya lo eres, ¿qué aguardas?
Conmigo ven. (VDP, VV. 748-755)

Anche in questo brano, Demonio dichiara di voler esercitare sulla Luna/Natura Umana un dominio, desiderio sottolineato dal pronome possessivo *suya*. Lo pseudo-amore della figura luciferina rivaleggia con il sentimento autentico di Pan/Cristo. Dietro la passione del Demonio, si nasconde, infatti, l'odio nella duplice forma dell'invidia e della gelosia.

Per sua stessa affermazione, il personaggio diabolico si presenta nella *mise* del selvaggio, ricoperto di pelli. Il suo aspetto abbruttito si discosta dalla civiltà dei *galanes* della *comedia de*

³⁰⁰ F. Antonucci, *Introducción*, in Calderón de la Barca, *El Verdadero Dios Pan*, cit., pp. 9-97, p. 35.

honor che, malgrado l'impeto omicida, conservano la loro nobiltà eroica.

2.8. UNA MASCHERA TRA FRUSTRAZIONE E CONVERSIONE

Nel teatro *sacramental* di Calderón, il Diavolo è anche l'antagonista frustrato che, talvolta, si converte. Di ciò, si ha un esempio nei seguenti testi de *El Sacro Parnaso*:

JUDAÍSMO

Un oyente
pueblo, el Judaísmo soy...

GENTILIDAD

Yo el Gentilismo.

JUDAÍSMO

... que al verte...

GENTILIDAD

... que al oírte...

JUDAÍSMO

... cuanto estimas...

GENTILIDAD

... cuanto aplaudes y engrandeces...

JUDAÍSMO

... esos asuntos...

GENTILIDAD

... contra ellos...

LOS DOS

... argüir sus dogmas quieren.

REGOCIJO

Destruyéronme el vejamen.

FE

¡Locos!, ¡bárbaros! ¡No es este
teatro general de escuelas
para que en él se argumente!
Allá os veréis; y así, ahora,
dejad el florido albergue
del *sacro Parnaso*.

TOMÁS

Yo
les haré que le despejen.
¡Salid, cancerados monstruos,

de sus términos!
(SP, VV. 1844-1860)

JUDAÍSMO

¡Detente,
Tomás!, que esa blanca y negra
cruz que en tu báculo tienes,
tanto al mirarla me turba,
tanto al verla me estremece,
sobre haber visto a la Fe
que en su tribunal se asiente,
que, ciego y turbado, no
sé qué rayo vibra fuerte
contra mí, que, de ella huyendo,
es bien que estos montes deje
y vago y prófugo vaya
donde tu horror no me encuentre
ni sepa de mí.

Vase

TOMÁS

¿No huyes
tú también?

GENTILIDAD

Aunque lo intente,
no puedo mover la planta
helada, caduca y débil,
y así ante tu tribunal,
oh Fe, humilde y obediente
te pido misericordia.

FE

Mi piedad te la concede,
que ante mí nadie que pide
misericordia padece;
llevalda al monte vosotras
y agradezca el que lo entiende
ver a la Gentilidad
en aqueste rasgo breve
heredera de la gracia
que el ciego judaísmo pierde. (SP, VV. 1860-1888)

Empieza a subir el trono con la FE como bajó primero y, al mismo tiempo, vuelve a abrirse el monte con las sibilas y la GENTILIDAD con ellas. En el lugar eminente y en otro carro sube un orbe celeste, los hombros de los cinco doctores como que ellos le sustentan y, a su tiempo, abriéndose el globo, se ve en él un niño con una cruz y hostia y cáliz (SP, V. 1921)

Fe espelle i luciferini Judaísmo e Gentilidad dal sacro Parnaso, imitando l'angelo dalla spada fiammigerà che caccia Adamo ed Eva dal Paradiso Terrestre. Questo allontanamento è frustrante per ambedue le figure che, presumendo conoscenza, cercano di confutare i dogmi cattolici. Il loro

antagonismo verso Cristo, infatti, è ben presto vanificato perché punito con l'estromissione.

Ebraismo e Paganesimo, bollati come "mostri cancerogeni" da Santo Tomás nel primo brano, separano, però, le loro sorti nel secondo dove Judaísmo conserva la natura diabolica mentre Gentilidad si converte al Cristianesimo. La frustrazione del primo personaggio è accentuata dal suo *parlamento* dove Judaísmo proclama *propria voce* la sconfitta con la conseguente esigenza di nascondersi e girovagare senza meta³⁰¹. I ruoli si invertono e se per buona parte dell'*auto* questa figura ha inflitto sofferenza alla Fe e a Cristo, suo massimo rivale, ora si trasforma in vittima della sua crudeltà³⁰².

Gli epiteti "vago" e "prófugo" che Judaísmo si autoattribuisce riecheggiano l'antisemitismo di Calderón, riferendosi mordacemente alla natura apolide e alla conseguente diaspora giudaica. A questo personaggio, resta, pertanto, solo la fuga; un diverso atteggiamento, invece, è assunto da Gentilidad. Benché cerchi di fuggire, quest'ultima figura non vi riesce e, con umiltà e obbedienza, chiede misericordia a Fe. Il pentimento di Fe rievoca il sacramento della Confessione, considerato *conditio sine qua non* il peccatore convertito ottiene la grazia.

Fe sancisce la separazione definitiva tra Judaísmo e Gentilidad sottolineando che il Paganesimo eredita la grazia perduta dall'Ebraismo, ritenuto "cieco" per il peccato del suo rifiuto.

L'ultima citazione corrisponde all'apoteosi eucaristica, simboleggiata dal bambino passionario con la croce, dall'Ostia e dal Calice. Tra i personaggi che trionfano, vi è anche Gentilidad che, smettendo la parte dell'antagonista, si converte includendosi nella schiera dei salvati.

Anche in *Psiquis y Cupido para Toledo*, il Demonio, nella sua identificazione plurima, è l'antagonista frustrato e pentito, seppur la conversione si limiti a un solo personaggio:

Descúbrese en lo alto Cupido, con una mesa, y en ella Hostia y Cáliz.

CUPIDO

Pues el confesarlo basta
para que yo te perdone;
que en quien tan de veras ama,
como el mismo Dios de Amor,
presto los enojos pasan;
y para que nunca dudes
cuánto puede mi palabra,
éste es mi Cuerpo y mi Sangre,
y que yo lo diga basta.

³⁰¹ Á. L. Cilveti, *El auto sacramental de Calderón y la continuidad cultural*, in AA.VV., *Divinas y humans letras.*, cit., pp. 45-72, p. 68.

³⁰² Reichenberger, *El retrato de Lucero en La cura y la enfermedad*, in AA. VV., *Divinas y humans letras.*, cit., p. 398, W. Bruno Berg, *La crueldad en el teatro de Calderón*, in Arellano, *Calderón 2000. I*, cit., pp. 227-241, p. 228.

FE

Sacramentado te adoro,
con la vida y con el alma,
sin que ya me prevariquen
las proposiciones falsas
de todos mis enemigos.

SINAGOGA

Aquella vista me mata.

JUDAÍSMO

Aquel manjar me atormenta.

GENTILIDAD

Aquel misterio me espanta.

IDOLATRÍA

Aquel pan me atemoriza.

APOSTASÍA

Aquel secreto me abrasa.

MUNDO

A mí me reduce tanto,
que desde hoy tengo esperanzas,
que algún día seréis todos
ovejas de la cabaña
de la Iglesia.

CUPIDO

Aqueste monte,
pues contiene gentes varias,
y en el idioma caldeo,
junta de muchos se llama
Toletot, Toletot sea,
y Toletot en España,
será desde hoy el lugar
donde más la Fe se ensalza. (PCT, pp. 361, 362)

Il trionfo eucaristico di PCT è suggerito con i consueti simboli della tavola, dell'Ostia e del Calice. Rivolto a Fe, Cupido/Cristo la perdona per aver dato ascolto ai suoi nemici, ribadendo l'essenzialità della Confessione e l'importanza della transustanziazione nella conservazione della grazia.

Il pentimento di Fe getta nel tormento Sinagoga, Judaísmo, Gentilidad, Idolatría e Apostasía, antagonisti di Cupido che, dinanzi all'Eucarestia, sono in preda allo sconforto. Il loro senso di sconfitta è indice di frustrazione ma non di conversione: essi prendono, infatti, atto della vanità dei loro argomenti senza tuttavia ravvedersi.

L'ambiguo Mundo è l'unico che, perlomeno in questo testo, si converte, profetizzando la futura adesione degli altri personaggi alla Chiesa. Così, da antagonista di Cupido, malgrado la

frustrazione della sconfitta, questa figura compie un passo in avanti rispetto alle altre, accrescendo l'apoteosi eucaristica del finale.

La conversione di Mundo e la conseguente battuta di Cupido permettono anche di celebrare Toledo, città per cui Calderón compone l'*auto*. L'etimologia di questo toponimo è "insieme di molti, unione di nazioni e di popoli". Toledo si identifica, pertanto, con la Chiesa in quanto "unione di fedeli", rappresentando l'archetipo di fedeltà alla Corona e alla religione cattolica³⁰³.

2. 9. IL DEMONIO: UN SUBDOLO OPPRESSORE

Il Diavolo calderoniano indossa anche la maschera dell'oppressore subdolo. Ciò si verifica ne *El Divino Jasón* dove ne sono un esempio le tentazioni luciferine e la bellezza ingannevole dei giardini del vello d'oro. Per approfondire l'argomento, esaminiamo questi brani:

Súbense en unas gradas hacia el árbol.

REY

¿Dónde vas Jasón famoso,
con viaje tan prolijo?
Si eres deidad, si eres hijo
de Júpiter poderoso,
pues quieres mi Velloncino
haz que se vuelvan en pan
esos peñascos que están
impidiéndote el camino,
y en ese mar de reflejos
esa nave podrá ser
la nave del mercader
que lleva pan desde lejos.

JASÓN

Con la palabra de Dios
y no con pan solamente
vive el hombre.

IDOLATRÍA

Él es valiente;
vencidos vamos los dos.

REY

No a ganar mi velloncino
tu espíritu se remonte;
arrójate de ese monte:
tus héroes en el camino
te recibirán.

³⁰³ Arellano, *Toledo, plaza de armas de la fe*, in AA. VV., *Estaba el jardín en flor...*, cit., pp. 59, 60.

JASÓN

Al cielo
no se ha de tentar. Son vanas
tus fuerzas.

REY

Esas manzanas
de oro, que penden al suelo,
y este tesoro de nieve
te daré, si nos adoras.

JASÓN

Bárbaro, ¿mi ciencia ignoras?
Solamente a Dios se debe
la adoración, a quien Santo
espíritus encendidos
llamaron.

IDOLATRÍA

Somos vencidos;
acudamos al encanto
de las muertes y tormentos. (DJ, VV. 895-927)

JASÓN

[...]
Y ya que la voluntad
seguís del sacro Jasón,
decir quiero la intención
de mi conquista. Escuchad.
En esos mares salados,
esos piélagos undosos,
ese imperio de cristal,
yacen las islas de Colcos.
Tiene su rey en la corte
unos jardines hermosos,
y en la copa de una planta
está el Vellochino de oro.
Guardando están su riqueza
dragones fieros y monstruos,
porque es mágica Medea,
y aunque en el talle y el rostro
tiene hermosura gallarda,
a encantos se da de modo
que su voz ciñe los astros
que en ese rápido globo
de zafir, o ya son flores,
o diamantes luminosos,
y los montes más soberbios
que parece que en sus hombros
sustentan el cielo, tiemblan
de los rayos de sus ojos.
Esta, pues, hermosa y sabia
más que Circe, inspira a un toro
de metal mágico aliento,
con que da bramidos ronc

defendiendo el vellocino,
que ha sido el mayor tesoro
de este mundo; [...] (DJ, VV. 125-157)

Rievocando i *Vangeli Sinottici*, nel primo passo, Calderón si ispira alle tentazioni di Gesù da parte di Satana. Rey de Tinieblas e Idolatría cercano di circuire Jasón/Cristo facendo leva sulla fame, sulla temerarietà e sulla cupidigia del protagonista. La ricompensa con il pane, con il soccorso dei propri prodi e con mele d'oro è il miraggio edulcorato che la coppia satanica prospetta a Jasón per le sue eventuali debolezze.

Il Demonio di quest'*auto*, scisso in due personaggi, recita la parte dell'oppressore subdolo poiché persegue con inganno il suo rivale. Esaurite le tentazioni, Idolatría/Luzbel autodenuncia la sconfitta sua e del suo complice ma, con spirito di rivalsa, lancia un nuovo guanto di sfida a Jasón e ai suoi uomini. Malgrado l'annientamento, Idolatría ordina di ricorrere ai sortilegi, un modo alternativo per assoggettare il protagonista con slealtà.

La stessa subdola oppressione caratterizza i dragoni fieri e mostruosi, simboli satanici e guardiani dei giardini della Colchide. Qui, infatti, è custodito il vello d'oro, emblema della natura umana, che Jasón intende conquistare. Il personaggio cristologico desidera, infatti, penetrare i "paradisi" della colpa per sottrarre al peccato/morte il genere umano, oppresso ipocritamente dal Demonio. Il dragone rimanda all'*Apocalisse* ed è uno dei più potenti simboli del Diavolo; il suo aspetto raccapriccia ma non emerge in tutta la sua spaventosità perché è nascosto dalle delizie del vizio.

2.10. TRA INCANTESIMI E MALEFICI

L'incantatore malefico è un'altra maschera del Diavolo calderoniano. Di ciò, si ha un esempio ne *Los encantos de la Culpa*:

CULPA
Ahora podré hablarle, pues
apartó su Entendimiento.
Ya Ulises, que victorioso
te miras de mí, volviendo
de esas ínclitas montañas
coronado de trofeos,
no tan presto al mar te entregues
en ese inconstante leño,
que al mar de la vida surca
amenazado de riesgos.
Mira alterados los mares,

que con veloz movimiento,
en pirámides de espumas
son alcázares de hielo.
Deja que el mar se serene;
y pues te miras exempto
de la magia de mi encanto,
en fe de ese ramo bello,
que te dio la iris, no quieras
volverte al afán tan presto.
Descansa en mi albergue hoy,
que mañana será tiempo
para dejar estos montes
de tantas delicias llenos.
¿Qué prisa te corre agora
de ausentarte; y más sabiendo
que yo, cada vez que quieras
irte, tenerte no puedo?
Entra en mis ricos palacios,
donde son divertimientos
todas sus ocupaciones
para el aplicado ingenio.
Verás mis grandes estudios,
mis admirables portentos
examinarás, tocando
de mi ciencia los efectos.
¿Por qué piensas que me llaman
la Circe de estos desiertos?
Porque ciencias prohibidas,
que son leyes que yo tengo,
con mis estudios alcanzo,
con mis vigiliass aprendo.
Verás apagado el sol
solo a un soplo de mi aliento,
pues en la luciente edad
del día, yo le obscurezco. (EC, VV. 762-807)

Rivolgendosi a Ulises/Hombre, Culpa/Circe agisce indisturbata, certa della persuasività dei suoi discorsi mancando Entendimiento. Il personaggio luciferino insiste sulle delizie che si trovano nei suoi monti, simbolo di alterigia diabolica, e con una serie di domande retoriche convince Hombre a rimanere nella sua terra, ricca di sontuosi palazzi dove regnano piacere e divertimento.

Per la sua caduta, Demonio ha perduto la bellezza angelica primigenia ma non la conoscenza; per questo, Culpa/Circe, sua identificazione, è detentrica di scienze proibite. Al soffio del suo respiro, pertanto, Hombre vedrà spegnersi il sole e sopraggiungere l'oscurità. In questo caso, Culpa personifica l'incantatrice malefica che, per i suoi sortilegi, ammalia la persona trascinandola nel peccato. L'antitesi luce/tenebre non è soltanto frutto della magia proibita di Culpa ma ha anche una connotazione negativa, essendo sinonimo di vizio.

2. 11. IL DEMONIO: UN PAVIDO AGGRESSORE

Ne *El Jardín de Falerina*, invece, il Demonio personifica l'aggressore pavido. A titolo esemplificativo riflettiamo su queste battute:

CULPA

¡Alerta,
Lucero!

LUCERO

Que si en su amparo
viene...

CULPA

Si librarle intenta...

LUCERO

... hallándonos prevenidos...

CULPA

... de mi saña y mi cautela...

LUCERO

... veremos lo que consigue...

CULPA

... sabremos lo que aprovecha...

LUCERO

... nave que sulca los mares
segura de la tormenta; ...

CULPA

... hombre que sin ejemplar
de otro hombre toma tierra; ...

LUCERO

... y en fin qué quiere decirnos...

CULPA

... toda la naturaleza... (JF, VV. 1461-1471)

Sdoppiato in Culpa e Lucero, il Demonio tiene prigioniero Hombre nei fallaci giardini di Falerina, fantasioso nome che deriva da "falaz ira", metafora della colpa³⁰⁴. I due personaggi luciferini incarcerano l'uomo con aggressività ma, nonostante la loro violenza, manifestano anche

³⁰⁴ Galván, Induráin, *Introducción*, in Calderón de la Barca, *El Jardín de Falerina*, ed. Galván, Induráin, cit., p. 11; [http://www.ucm.es/info/especulo/numero 31/ falerina. html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero%2031/falerina.html), p. 2.

codardia. Il ritmo nervoso e incalzante di questi *parlamentos* ne è riprova. Stile e sintassi esprimono, infatti, il loro timore che il *galán* Febo/Cristo liberi Hombre dalla sua prigionia.

2. 12. IL DEMONIO: UN ANTAGONISTA IMPENITENTE

L'antagonista impenitente contraddistingue il Demonio in *Psiquis y Cupido para Madrid*. Per avere un'idea di questa maschera, studiamo il seguente brano:

MUNDO

En partes diversas
dividido, vivir quiero
con quien dude y con quien crea,
hasta que solo un rebaño
y un pastor el Mundo tenga.

(Vase.)

ODIO

Y yo hasta entonces, tras ti
andaré con mis cautelas,
[...]

TODOS Y MÚSICOS

Venturosa de ti, Naturaleza,
venturosa de ti, pues a creer llegas
cuando en tu Edad Tercera
en ti Amor ley de gracia da a su iglesia. (PCM, VV. 1834-1852)

Mundo assume una posizione neutrale affermando la sua scissione tra scettici e credenti sino alla fine dei tempi, quando un solo pastore governerà l'universo. Odio/Demonio gli replica, però, che continuerà a insidiare il genere umano fino a quel momento.

Malgrado il trionfo di Amor/Cristo, il personaggio diabolico è pervicace nell'antagonismo al suo rivale. La sconfitta non lo persuade a demordere ma anzi lo incentiva a proseguire la battaglia. La sua impenitenza è, tuttavia, velleitaria: la musica che conclude l'*auto*, celebrando la Chiesa Cattolica, esalta la grazia di Amor/Cristo, vanificando gli effetti del peccato.

CAPITOLO TERZO

FESTA DI POPOLO, FESTA DI CORTE: EL VERDADERO DIOS PAN

3.1. *IL DEMONIO NE EL VERDADERO DIOS PAN*

Sospesa per il lutto per Felipe IV, morto il 17 settembre 1665, l'attività teatrale riprende per il *Corpus Christi* del 1670 quando, dopo quattro anni di interruzione, il Municipio di Madrid commissiona a Calderón *Sueños hay que verdad son* ed *El Verdadero Dios Pan*³⁰⁵. Le compagnie incaricate della loro rappresentazione fanno capo ad Antonio de Escamilla e a Manuel Vallejo. Pur essendo rappresentati nella stessa occasione, i due *autos* non riscuotono di uguale successo: al fallimento di *Sueños hay que verdad son*, si contrappone, infatti, la fortuna de *El Verdadero Dios Pan*, onorato di nuove rappresentazioni madrilene nei due decenni successivi alla morte di Calderón³⁰⁶. Per il debutto del 1670, VDP viene messo in scena il 9 e il 10 giugno nella Plazuela de la Villa per il pubblico e il 13 a Palazzo per la Casa Reale³⁰⁷.

Una nota dal *Diario* del Conte di Pötting, ambasciatore del Sacro Impero a Madrid e contemporaneo di Calderón, dà ulteriori informazioni sulla rappresentazione di queste due *pièces*, terminata la novena del *Corpus*. Il nobile diplomatico divulga, infatti, che, lunedì 30 giugno 1670, Escamilla rappresenta *El Verdadero Dios Pan* nel *corral de comedias* della capitale e che, il 3 luglio dello stesso anno, nello stesso luogo, Vallejo mette in scena *Sueños hay que verdad son*³⁰⁸.

La «*Lista de autos sacramentales que se han representado en esta villa desde el año 1670 hasta 1701*», conservata nell'Archivio della Biblioteca Storica di Madrid, e un'altra «*Lista*» con lo stesso titolo, oggi custodita nello stesso luogo, danno testimonianza di un'altra rappresentazione madrilena di VDP, avvenuta nel 1694 insieme all'*auto La semilla y la cizaña*. La ricostruzione della *Cartelera Teatral* del 1741 di Andioc e Coulon informa che *El Verdadero Dios Pan* viene nuovamente messo in scena nella capitale in quest'anno, sebbene non vi siano dati precisi né sulla data di rappresentazione, presumibilmente giugno, né sul teatro³⁰⁹.

VDP, però, è rappresentato anche in anni prossimi al suo debutto madrileno non solo nella

³⁰⁵ I. Arellano, J. M. Escudero, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Iberoamericana, 2001, p. 332.

³⁰⁶ Antonucci, *Introducción*, in Calderón de la Barca, *El Verdadero Dios Pan*, ed. Antonucci, cit., pp. 9-97, pp. 12, 13.

³⁰⁷ *Ibi*, p. 10.

³⁰⁸ *Ibi*, p. 11.

³⁰⁹ *Ibi*, p. 12.

capitale ma anche in altre città spagnole. SC, il manoscritto di Córdoba, per esempio, fa riferimento alla sua messa in scena del 1672 a Sevilla, attuata dalla compagnia di Bernardo de la Vega. In questa specifica occasione, la mojiganga *La pandera* avrebbe seguito l'*auto*, introdotto dalla *Loa de la Maya*, diversa da quella della prima rappresentazione di Madrid.

El Verdadero Dios Pan è rappresentato di nuovo anche nel 1695, questa volta a Granada. Di ciò, si ha documentazione nel secondo tomo degli *autos* manoscritti, copiati per la biblioteca granadina del duca di Gor dove, insieme al testo di VDP, si conserva anche quello di una *Loa sacramental para el auto del verdadero Dios Pan, año de 1695*³¹⁰.

Sedici testimoni, di cui quattordici manoscritti e due a stampa, trasmettono VDP. Della complessa tradizione testuale di quest'*auto*, ne abbiamo contezza con profusione di dettagli da Fausta Antonucci nella sua edizione critica, dove emerge un magistrale quadro dettagliato della complessa tradizione testuale dell'opera, alla luce anche del suo *iter* spettacolare.

Nell'edizione critica di Antonucci, viene riportata la *Loa* di VDP nella sua prima rappresentazione madrilenica del 1670. Questo testo, pertanto, è specifico poiché non si adatta a una qualsiasi *pièce* sacramentale, distinguendosi per contenuti e personaggi dalla ben più generica *Loa* del secondo tomo della collezione di *autos* del duca di Gor, dove si conserva uno degli esemplari dell'*auto*, utilizzata per la messa in scena di VDP a Granada nel 1695³¹¹.

La *Loa*, editata da Antonucci, si vincola strettamente all'*auto* successivo e si apre con le parole di Historia che, rivolgendosi agli increduli che non celebrano la festa del *Corpus*, li definisce pazzi. Fautore di propaganda antiprottestante, questo personaggio enuclea i misteri dell'incarnazione e della transustanziazione, rafforzando i pilastri del Cattolicesimo, ed esalta i regnanti di Spagna, evidenziando la loro speciale devozione eucaristica.

Dopo che Historia ha manifestato il desiderio di organizzare una festa, Poesía si duole che vi partecipi anche Fábula interrogandosi, in modo retorico, sull'utilità della sua presenza. Verdad, tuttavia, replica con un'antitesi metaforica tra verità e menzogna e, ricorrendo al concetto della luce, sostiene con fermezza la necessità della partecipazione di Fábula. Verdad ritiene, infatti, che, unendo gli opposti, la sua luce possa rifulgere ancor più nitidamente, dissipando le tenebre della menzogna.

Nel frattempo, la Música annuncia la novità del messaggio di Cristo e, rielaborando il *Sacris Solemnis* di San Tommaso d'Aquino, identifica Gesù con il pane e con l'agnello.

Poesía, che si trova insieme a Fábula, ammette l'errore di aver creduto che, al principio del mondo, l'Universo fosse caos e riconosce la creazione *ex nihilo* da parte di Dio nei termini secondo cui viene descritta dalla Sacra Historia.

³¹⁰ Ibi, p. 13.

³¹¹ Ibi, p. 94.

La Música mette in risalto il passaggio tra il *Vecchio* e il *Nuovo Testamento* che ha luogo con Cristo e riconosce di aver errato dopo la morte di quest'ultimo per la disarmonia dei quattro elementi. Anche la Música, dal canto suo, insiste sul mistero della transustanziazione e sulla novità del sacrificio di Gesù, con il quale si chiude un'epoca di sacrifici cruenti e si inaugura un nuovo modo di rendere oblazione a Dio, basato sull'incruenza.

Impiegando un procedimento contrastivo, Historia afferma l'infallibilità della Sacra Historia e, pur evidenziando la menzogna di cui è sovente imbevuta la Fábula, invita quest'ultimo personaggio a narrare il racconto del dio Pan, essendo scopo della festa la celebrazione del pane divino. Nella narrazione, fusione di mito classico e tradizione cristiana, si espone l'amore di Pan per la Luna che, abbandonata la propria mutevolezza, dopo l'iniziale rifiuto, accetta la proposta di matrimonio del suo spasimante che la convince grazie al dono di un vello bianchissimo.

Il racconto di Fábula, però, si interrompe con l'Ultima Cena e con il tradimento di Giuda a Gesù. Assimilandosi al paganesimo, questa figura conosce, infatti, i miti pagani ma ignora i fatti successivi alla morte di Pan. Proprio per questo motivo, Poesía cita il San Paolo dell'*Epistola ai Romani* per affermare che i gentili trasformarono in favole le verità e attribuirono a false divinità gli episodi salienti del *Vangelo*.

La *Loa* termina con il ballo e con il canto con cui si invita il pubblico alla consolazione dell'anima, acclamando l'esigenza della novità.

Nella costruzione drammatica della *Loa* e dell'*auto* di VDP, Fausta Antonucci osserva una sapiente corrispondenza tra contenuto testuale e forme metriche. Per la *Loa*, la studiosa individua quattro sequenze: l'esordio (vv. 1-124), in *romance é-o*; il ballo (vv. 125-192), anch'esso in *romance é-o* con ritornelli 7+11; l'argomento (vv. 193-211) in *romance é-o* con una *quintilla* intercalata e la conclusione (vv. 333-367), in *romance é-o*³¹².

La predominanza del *romance* è tipica delle parti recitate dove, come indicato da Lope ne *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, prevalgono i racconti³¹³. L'unica *quintilla*, che spezza il *continuum* del *romance*, accompagna Música proprio a ribadire, nel cambiamento metrico, il passaggio da una sequenza "informativa" a una cantata.

Fausta Antonucci ripartisce il testo dell'*auto* in sette blocchi fondamentali, mirati a illustrare la perfetta corrispondenza tra la perizia pedagogica e la notevole formazione retorica di Calderón. Il primo blocco (vv. 1-378) è incentrato sul dialogo tra Pan e la Noche e pone le basi dell'ipotesi allegorica di tutta la *pièce*. Si suddivide in tre microsequenze: esordio (vv. 1-40), proposta dell'ipotesi allegorica (vv. 41-274) e risposta negativa della Noche (vv. 275-378). Nella prima

³¹² Ibi, p. 44.

³¹³ L. de Vega, *El Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. J. M. Rozas, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, p. 5.

sottosequenza, il drammaturgo adotta le *silvas*, come consueta forma metrica con cui la maggioranza degli *autos* si apre. Cionondimeno, l'inizio di VDP è particolarmente innovativo poiché l'invocazione alla Noche non è proclamata, come tradizione, da un personaggio luciferino bensì da Pan/Cristo. Nella seconda, la discorsività del passo richiede l'uso del *romance*, nello specifico quello in assonanza *á-a*, forma metrica anche della terza microsequenza che, in questo modo, a livello fonico, ribadisce la sua funzione di contrappunto rispetto alla seconda³¹⁴.

Il secondo blocco (vv. 379-576) è basato sull'invocazione alla Luna e sull'introduzione degli altri personaggi. Qui, il *romance á-a* presenta un *romancillo* esassillabico *á-e* intercalato con cui si scandiscono le parti cantate di questo blocco³¹⁵.

Il terzo blocco (vv. 577-856) è fondato sulla prima finezza d'amore di Pan e sul primo rifiuto di Luna. In questo caso, il *romance á-a* ingloba anche un ballo cantato anch'esso in *romance á-a*³¹⁶.

Il quarto blocco (vv. 857-1160) presenta la seconda finezza di Pan e il secondo rifiuto di Luna. Qui, Calderón utilizza le *redondillas* e il ballo intercalato in *romance á*. Quest'ultimo è giustificato dai *graciosos* Malicia e Simplicidad; mentre le prime vengono impiegate per le questioni d'amore tra Pan e Luna, proprio come indica Lope ne *El Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*³¹⁷.

Il quinto blocco (vv. 1161-1386) coincide con il canto d'amore a Luna da parte di Pan e Simplicidad, contrastato da quello di Demonio e Noche. La *silva arromanzada* è la forma metrica di questo passo che ben esprime, sotto il profilo melodico, lo scontro canoro di bene e male e il *bellum intestinum* che esso presuppone³¹⁸.

Il penultimo blocco (vv. 1387-1576) corrisponde alla presentazione delle offerte a Luna da parte dei vari *galanes* e alla vittoria della competizione ottenuta dalla bianca agnella di Pan. Le *redondillas* e la canzone intercalata in *cuartetos* assonantate *é-a* riproducono lo spirito del passo, improntato sulla rivalità d'amore³¹⁹.

L'ultimo blocco (1577-2024) riporta le nozze di Pan con Luna; il suo secondo duello con Demonio; la sua morte e la sua resurrezione con apoteosi eucaristica finale³²⁰. Questa macrosequenza è, a sua volta, suddivisibile in tre sottoparti, proprio come il primo blocco, a sottolineare la circolarità dell'*auto*. Nella prima articolazione minore (vv. 1577-1700), Luna sceglie Pan come suo sposo, malgrado le proteste di Mundo e delle altre tre religioni: Apostasía, Gentilismo e Judaísmo. Nella seconda ripartizione (vv. 1701-1931), si svolge il secondo duello tra

³¹⁴ Antonucci, *Introducción*, in Calderón de la Barca, *El Verdadero Dios Pan*, ed. Antonucci, cit. pp. 9-97, p. 49.

³¹⁵ *Ibi*, p. 50.

³¹⁶ *Ibi*, p. 51.

³¹⁷ De Vega, *El Arte Nuevo de hacer comedias*, ed. Rozas, cit., p. 5.

³¹⁸ Antonucci, *Introducción*, in Calderón de la Barca, *El Verdadero Dios Pan*, ed. Antonucci, cit. pp. 9-97, p. 53.

³¹⁹ *Ibi*, p. 54.

³²⁰ *Ibi*, p. 55.

Pan e Demonio e la morte del protagonista cristologico per mano di Judaísmo che, seppur involontariamente, uccide, a sua volta, Sinagoga. Nella terza sottosequenza (1932-2028), avviene la resurrezione di Pan/Cristo con il successivo trionfo apoteotico, accompagnati dal soave suono di probabili *chirimías*. Il *romance é-o* e le *seguidillas compuestas* intercalate scandiscono il finale di VDP. La prima forma metrica serve per le parti recitate; la seconda per quelle cantate che si ispirano al *Cantico dei Cantici*³²¹.

La suddivisione in blocchi drammatici di *Loa e auto*, elaborata da Fausta Antonucci, deve essere mantenuta *in toto* poiché coglie magistralmente il nesso tra contenuti e stile. A seconda della prospettiva di studio adottata, però, soprattutto il testo dell'*auto*, può anche essere ripartito diversamente.

Nella mia analisi della figura di Demonio ne *El Verdadero Dios Pan*, propongo, infatti, una segmentazione alternativa che tiene conto principalmente della parabola discendente di questo personaggio, l'antieroe e il perdente per eccellenza del genere *sacramental*. Prospetto, pertanto, tre diverse sequenze: la prima (vv. 1-1397) coincide con il successo anomalo di Demonio. Nel suo tentativo di amare Luna/Anima/Natura Umana, Pan/Cristo trova l'opposizione di Noche, alleata del personaggio luciferino, che rifiuta di fungergli da mezzana proprio per non tradire gli impegni già presi con Demonio. Il primo duello ingaggiato da Pan con il suo antagonista arride alla figura cristologica. Le due fasi dello scontro sono, infatti, favorevoli per il protagonista. La spada di Pan ha ragione sul tronco di Demonio che, sostituito il legno con una pietra, è, di nuovo costretto alla resa dalle parole del suo rivale. Malgrado la vittoria, Luna rifiuta lo spasimante cristologico e, benché non opti esplicitamente per Demonio, il suo rigetto di Pan si traduce nel momentaneo trionfo del *galán* diabolico.

Perfino la seconda finezza di Pan, che riconduce all'ovile la pecorella prediletta di Luna, è paradossale esaltazione di Demonio che, pur perdente, è, comunque, vittorioso in virtù del rifiuto di Pan da parte della protagonista femminile.

La seconda sequenza (vv. 1397-1733) coincide con i doni che Apostasía, Gentilidad, Judaísmo e Pan offrono a Luna e con l'elezione da parte di quest'ultima del personaggio cristologico come suo sposo. In questo blocco, inizia il lento ma pur sempre inesorabile declino di Demonio poiché la scelta di Luna si traduce nella sua sconfitta.

La terza e ultima sequenza (vv. 1734-2028) corrisponde al baratro del personaggio diabolico. Irato per la decisione di Luna, percependo l'ineluttabilità della disfatta, Demonio si avventa con famelica rabbia sugli altri personaggi, risoluto nel dar loro la morte. Questo è il momento del secondo duello tra Pan e Demonio che, pur imbracciando un nuovo tronco, muore per

³²¹ Ibi, p. 60.

la pietra scagliata dalla fionda del protagonista cristologico. In questo blocco, anche Pan muore a causa del tronco diabolico, passato a Judaísmo, che, tuttavia, alzando il legno per colpire il personaggio cristologico, uccide anche Sinagoga che si trova proprio alle sue spalle. I cataclismi successivi alla morte di Pan non oscurano l'apoteosi eucaristica conclusiva ma anzi la accentuano. La resurrezione del protagonista rafforza, infatti, la sconfitta di Demonio.

Per la stesura de *El Verdadero Dios Pan*, Fausta Antonucci osserva che Calderón si misura con un duplice archetipo: *Bibbia* e mitologia classica rielaborata in chiave catechetica.

Contrariamente al mito panico originale, in VDP, Pan è personaggio cristologico, epurato dalle trasgressioni del racconto classico. Per le finalità teologico-moralizzanti della *pièce*, Calderón, pertanto, passa sotto silenzio la lascivia proverbiale e il carattere fallico del dio pagano³²².

Del resto, l'equivalenza tra questa divinità greca e Gesù è assai ricorrente nella letteratura occidentale di ogni tempo e, insieme al personaggio di Orfeo, quello di Pan è forse uno dei più utilizzati come raffigurazione cristologica. Ciò è soprattutto dovuto all'etimologia del nome Pan che, in greco, significa "tutto" e ben si coniuga con l'ibridismo della figura che lo porta, metà uomo e metà maschio di capra, simbolo della natura duale del mondo. L'idea di totalità e commistione del personaggio mitico evoca, quindi, per analogia, Cristo, espressione di tutti gli elementi dell'universo e fusione di divinità e umanità.

Assimilandosi al sole, principio vitale del cosmo, Pan è facile allegoria di Gesù anche per la simbologia cristiana che concepisce il Messia come il sole che illumina l'uomo, liberandolo dalle tenebre del peccato.

La corrispondenza tra Pan e Gesù è marcata ulteriormente anche da un aneddoto di Plutarco, ripreso da Calderón in VDP ai versi 1903-1908 e riportato nel *De Defectu Oraculorum*³²³. Plutarco narra, infatti, che, durante un viaggio in Italia, sotto il regno di Tiberio, il retorico Epiterse avrebbe udito l'annuncio di una voce sulla morte del grande Pan. Il contenuto di questa dichiarazione e il momento storico della sua presunta proclamazione ben si sarebbero prestati alle interpretazioni di commentatori cristiani che avrebbero letto questo episodio come la profezia della fine degli idoli, operata da Cristo risorto³²⁴.

Nel Pan calderoniano, tuttavia, oltre a quelli specifici dell'omonimo dio greco, confluiscono anche attributi di Endimione. La mitologia classica rappresenta, infatti, quest'ultimo nella veste di astronomo e astrologo che, osservando con meticolosa attenzione il cielo, si innamora perdutamente di Luna per quante volte e per quanto intensamente la osserva³²⁵.

³²² Ibi, p. 35.

³²³ Ibi, p. 26.

³²⁴ Plutarco, *L'eclissi degli oracoli*, ed. Andrea Rescigno, Napoli, D'Auria, 1995, p. 366.

³²⁵ Antonucci, *Introducción*, in *El Verdadero Dios Pan*, ed. Antonucci, cit., pp. 9-97, p. 35.

Il Pan di VDP mostra anche analogie con Apollo o Elio, il dio del sole, rappresentato nel mito greco come fratello gemello di Diana o Selene, incarnazione terrestre della Luna. La similitudine tra il protagonista maschile calderoniano con Apollo è corroborata dall'occupazione del primo, dedito alla pastorizia come il secondo, e dalla sua bellezza, suggerita nell'*auto* dal carattere spirituale e dal capello biondo oro, tipica più di Apollo che di Pan.

L'equivalenza con Apollo è favorita anche da ulteriori dettagli del mito greco che ne narrano la vittoria sul serpente Pitone, suo antagonista mostruoso. Questo episodio è preso a prestito da Calderón che lo rielabora *a lo divino* proprio per la fama arcinota di tale rettile come simbolo diabolico³²⁶.

Il discorso sul mito da parte di Antonucci porta alla luce una valida considerazione soprattutto per Demonio. Dopo aver esaminato la macrosequenza dell'amore di Pan/Cristo per Luna/Anima/Natura Umana, la studiosa nota che, dall'intersezione/fusione del mito di Pan con quello di Apollo, la trama di VDP si dota di una sequenza fondamentale. Calderón, infatti, coglie con magistrale perizia il cuore della struttura mitica, consistente nella prova eroica dello scontro con un antagonista mostruoso, da lui modernamente concepita come categoria antropologica imprescindibile insieme al dono magico che fa capitolare la dama. Antonucci, tuttavia, individua anche alcune divergenze tra *El Verdadero Dios Pan* e il tradizionale immaginario mitico-favolistico. Per lo scopo catechetico dell'opera, l'eroe che si batte con il rivale raccapricciante è, infatti, privo dell'*hybris* greca, la tracotanza che gli dèi dovranno prima o poi punire³²⁷.

Oltre a queste osservazioni di Fausta Antonucci, per VDP, identifico anche una lettura sociologica *sui generis*. Benché l'*auto* appartenga al XVII secolo e sia un'opera teatrale, per interpretarlo, anticipo le categorie ottocentesche del romanzo di formazione. In quest'ultimo, dopo l'iniziale e giovanile dissolutezza, soprattutto il protagonista vive una serie di esperienze iniziatiche che, aiutandolo a maturare, lo fanno evolvere verso un comportamento etico integerrimo. In VDP, il personaggio cristologico è incorruttibile, malgrado non lo sia il suo antagonista la cui malvagità non viene purificata da nessun episodio iniziatico. Anzi, le due prove di Demonio per tentare di sconfiggere Pan/Cristo accrescono soltanto la sua smoderatezza, confermandolo indiscusso antieroe dell'*auto*. Questo è dovuto all'impianto morale del teatro *sacramental* dove, per ovvie ragioni di propaganda cattolica, onde evitare l'eresia, non è minimamente contemplabile la catarsi di Demonio.

Ne *El Verdadero Dios Pan*, pertanto, seppur in chiave teologica, solo l'evoluzione della protagonista femminile è affine alla struttura sociologica del futuro romanzo di formazione. L'irrequietezza iniziale cede, infatti, il passo alla cristiana conversione del cuore, come si evince nel

³²⁶ Ibi, p. 33.

³²⁷ Ibi, p. 37.

segunte passo dell'*auto*:

LUNA

En haberme robado
la cordera el corazón.
¿Quién eres, pastor? Que en ese
jeroglífico, compuesto
de no manchado vellón
en varias flores envuelto,
sin saber lo que me dices,
sé que con tan gran respecto
le miro, que como Luna
ponerme a las plantas pienso
de la que me representa
intacta deidad, [...] (VDP, vv. 1575-1586)

Ricevuto il "dono magico" del vello immacolato dell'agnella, Luna subisce una metamorfosi: l'ostinato rifiuto di Pan scompare per adottare un nuovo atteggiamento nei suoi confronti. Abbandonata l'indifferenza sprezzante, Luna è incuriosita dal personaggio cristologico e, a partire da questo *parlamento*, è animata dal desiderio di conoscere la sua identità. L'inversione di tendenza del suo comportamento è un passaggio iniziatico fondamentale verso la probità d'animo.

Oltre alle fonti mitiche e bibliche citate, molteplici sono le influenze de *El Verdadero Dios Pan*, dove il poeta rivisita temi immortali della letteratura occidentale. Motivo celestinesco, lirica cortese e lettere greco-latine condizionano, così, quest'*auto*:

PAN

[...]
tus obscuras sombras pardas
de mi esperanza terceras,
que no se hallarán estrañas,
puesto que lo ha sido de otras
menos dignas esperanzas. (VDP, vv. 241-246)

PAN

Segunda vez, ¡Cielos!, viendo
su inconstante rosicler
en mi segunda fineza,
con sequedad y aspereza
vuelve el rostro, sin hacer
de ella aprecio, [...] (VDP, vv. 1020-1025)

PAN

[...]

que muero a sus umbrales [...] (VDP, V. 1211)

DEMONIO

[...]

no escuche afectos de ese

pastor advenidizo;

que, más que por la vista,

temo que entre su amor por el oído (VDP, VV. 1257-1260)

SIMPLICIDAD

Cantando

Toda hermosa a mis ojos,

bellísimo prodigio,

pendiente de un cabello

muero, de amor el corazón herido (VDP, VV. 1275-1278).

La prima citazione è una resurrezione del tema celestinesco che, seppur con i dovuti distinguo, Calderón ripropone nobilitato. Come il Calisto de *La Celestina*³²⁸, anche Pan, ispirandosi al *topos* della notte quale favoritrice d'amori, ricorre a quest'ultima per conquistare l'amata grazie a una mezzana. Diversamente da Calisto, però, Pan è privo di lussuria, orientandosi al matrimonio con la Luna/Anima/Natura Umana. Il rifacimento atipico del motivo celestinesco è, quindi, funzionale all'intento didascalico dello spettacolo. Calderón evidenzia, così, la capacità del suo eroe di ricavare elementi positivi anche dalle situazioni più negative: fin dall'*incipit* dell'*auto*, si crea pertanto un *trait d'union* con la morte di Pan/Cristo, rappresentata nel finale. Anch'essa, infatti, lungi dall'essere una sconfitta, si traduce in un'autentica vittoria.

Questi versi sono scanditi da un *romance a-a* la cui assonanza connette l'oscurità della notte, spesso teatro di turpitudine, e le nobili speranze d'amore di Pan, sinonimo di sentimento vero. "Pardas" ed "esperanzas", collegati da "estrañas", sono termini con cui Pan invoca la notte alla clemenza, invitandola a dissipare nei suoi confronti estraneità e stranezza.

Il pleonasma del primo verso crea un affresco fosco che, in maniera ripetitiva e quasi pittorica, insiste sull'oscurità fisico-morale della notte, contrastando con la luce di Pan/Cristo.

L'invocazione alla "mezzana celeste" richiama anche il Natale di Gesù, avvenuto di notte a cui, secondo Fausta Antonucci, Calderón potrebbe alludere³²⁹.

La seconda, la terza e la quarta citazione rimandano, invece, alla lirica cortese e alla poesia amorosa greca e latina. In *seguidillas*, il secondo passo rievoca il modello cortese in due

³²⁸ F. de Rojas, *La Celestina*, ed. J. Cejador y Frauca, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 115.

³²⁹ Calderón de la Barca, *El Verdadero Dios Pan*, ed. Antonucci, cit., p. 153.

circostanze. In primo luogo, utilizzando la parola "fineza", Pan si riferisce alle sue prove d'amore per Luna/Anima/Natura Umana. L'etimologia del termine rinvia all'espressione "*fin amor*" che, nella lirica cortese, designa la prostrazione amorosa del cavaliere verso la dama.

In ultima istanza, Luna, rifiutando lo spasimante come una "*belle dame sans merci*", illustra con la rima di "fineza"/"aspereza" la propria indifferenza, opponendo la raffinatezza amorosa di Pan alla sua rudezza.

Benché con i dovuti distinguo e lungi dal suo pessimismo, il vagheggiamento del protagonista dinanzi alla Noche e il suo struggersi d'amore per Luna precorrono il leopardiano *Canto Notturmo del Pastore errante dell'Asia*³³⁰. Questa impostazione di VDP accentua l'amore di Pan per l'amata, anticipando gli esiti del futuro romanticismo.

Il già citato accostamento *ante litteram* al romanzo di formazione e la personalità di Luna mettono anche in evidenza le anomalie dell'opera rispetto ai suoi paradigmi. Nella lirica cortese, perlomeno nella prospettiva dell'innamorato, la dama è una creatura angelicata che riassume qualsivoglia perfezione. La relazione con lo spasimante è, perciò, impari visto che la donna si pone in un gradino più alto e irraggiungibile.

In VDP, invece, il progresso morale di Luna indica la sua iniziale imperfezione. L'anomalia risiede, pertanto, nel sentimento di Pan, innamorato di una donna volubile e priva di sublimità. Del resto, le parole del *galán* cristologico "que es tan al revés mi amor" (v. 107) sono una denuncia di questa atipicità poiché, a differenza di quello di tutti, il suo amore è effetto di "ver mudanzas" (v. 110) anziché di "ver finezas" (v. 109).

La difformità del sentimento di Pan è motivabile alla luce della struttura catechetica dell'*auto*. Esso è, infatti, il *galán* cristologico che, riconosciuta la necessità spirituale dell'anima umana, ama il difetto per sanarlo.

La terza citazione rinvia alle lettere greco-latine da cui prende a prestito il *topos* del *pathos* amoroso. La notte simboleggia, infatti, la soglia di casa di Luna/Anima/Natura Umana dove Pan si strugge d'amore.

Benché modificato, il quarto brano propone un altro motivo cortese. Mutuando la rivalità amorosa dalle coeve *comedias de honor*, il Demonio teme che la Luna si innamori di Pan non attraverso la vista ma mediante l'udito³³¹. Capovolgendo il *cliché* cortese per cui l'amore inizia con lo sguardo, il Demonio evidenzia la preminenza dell'ascolto, rappresentato da Pan, allegoria del *Logos* Divino.

³³⁰ G. Leopardi, *Canti*, ed. N. Gallo, C. Garboli, Einaudi, Torino, 2005, p. 37.

³³¹ F. Antonucci, *La imbricación de lo visual y lo auditivo en la construcción de El Verdadero Dios Pan*, in Arellano, Cancelliere (a cura di), *La dramaturgia de Calderón*, pp. 25-40, p. 33; M. Vitse, *Métrica y estructura en El Verdadero Dios Pan di Calderón*, in Abraham Madroñal Durán, *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, pp. 787-795, p. 790.

In questa *silva*, Calderón esalta l'Eucarestia riproducendo un *topos* meno consueto della lirica trobadorica. Seppur con alcune differenze, il poeta rielabora, infatti, il *cliché* dell'innamoramento verso l'amata per il solo bene che lo spasimante sente raccontare. Il timore di Demonio, però, è una rivisitazione *sui generis* di questo motivo poiché anche se l'infatuazione si verificasse la donna e non l'uomo verrebbe affascinata dal solo ascolto. Nell'ultimo passo, anch'esso in *silva*, l'amore coniugale del *Cantico dei Cantici* influenza l'*auto*. Cantando, Simplicidad esalta la metafora dell'amore come ferita del cuore, immagine di forte connotazione allegorica che rievoca la piaga del costato di Gesù, crocefisso per amore dell'umanità e trafitto dalla lancia del soldato romano.

Ne *El Verdadero Dios Pan*, l'amore è uno dei motivi più ricorrenti per l'impostazione della sua trama. Il *ménage à trois* che vi si rappresenta è un esempio di questo, pur nelle sue evidenti contraddizioni. Nella lirica trobadorica come nelle contemporanee *comedias de honor*, la pluralità di spasimanti è valore aggiunto della dama che può, così, esaltare le sue doti proprio per la presenza di più corteggiatori, animati da sentimento nobile e autentico.

In VDP, invece, come già commentato nel capitolo precedente, Demonio è il *galán* atipico dell'*auto* che, rivolgendosi a Luna con l'espressione "hacerte suya" (v. 753), manifesta nei suoi confronti soltanto bramosia di possesso e lussuria. La corte diabolica è, pertanto, subdolo inganno per trascinare la dama nel peccato che, nel teatro *sacramental* come nel Cattolicesimo, è sinonimo di morte fisica e spirituale.

In quest'opera, Demonio non limita la sua funzione drammatica alla maschera di *galán* atipico e non è soltanto accompagnato da personaggi ambigui, entrambe peculiarità che ho già individuato e chiarito in precedenza e la cui spiegazione amplierò nel prosieguo di questo capitolo. Nella mia analisi, ritengo, infatti, che tale figura abbia anche un ruolo molto più essenziale nella struttura dell'*auto*, essendo a un tempo "motore della complicazione scenica" e "punto di raccordo" tra gruppi di personaggi tra loro indipendenti.

La potenziale linearità del corteggiamento di Pan a Luna subisce, infatti, un'alterazione proprio a causa di Demonio. L'apoteosi eucaristica è, quindi, rimandata come di consueto all'epilogo poiché il personaggio luciferino complica l'intreccio. Questo ruolo nell'economia di VDP è espresso, sin dalle prime battute, da Noche quando, rifiutando la mezzaneria a Pan, asserisce che "lo ha hecho otro acaso, primero" (v. 285), riferendosi proprio a questa richiesta d'aiuto per sedurre Luna. Nel verso di Noche, Demonio non è citato esplicitamente, il pronome indefinito "otro" lo indica; ciononostante, basta alludervi per mettere in evidenza la sua funzione di antagonista complicatore dell'intreccio.

Il *galán* atipico di VDP svolge anche la funzione di "punto di raccordo" tra personaggi che,

altrimenti, la storia non accomunerebbe. Il motivo dell'*honor* è ben definito nel *ménage à trois* di Pan, Luna e Demonio, sin dai primi *parlamentos* dell'*auto*. I pastori Apostasía, Judaísmo, Sinagoga, Idolatría e Gentilidad vivono, invece, vicende che potrebbero camminare su binari separati rispetto a quelli di Luna e di Pan. Il loro nesso drammatico con i protagonisti di VDP è debole a meno che non si consideri l'intervento di Demonio, autentico collante della storia. Subdolo, prepotente e libidinoso, il personaggio diabolico cementa i legami dell'intreccio in quanto mostro famelico che minaccia le greggi. Tutti i pastori della valle sono, pertanto, intimiditi dal "fiero monstruo" (v. 287) che, dilaniando gli ovili, crea un comune spavento, esorcizzato da ognuno per mezzo dei propri riti religiosi, come si osserva nel seguente passo:

NOCHE

Un fiero monstruo
que en estos desiertos anda,
tan disformemente horrible
y de señas tan estrañas
que ninguno las penetra,
pues Pedro, cuando dél trata,
dice que es león que busca
a quien devorar; y si habla
dél Pablo, es para decir
que es lobo que se disfraz
con piel de oveja; a quien quiere
Crisóstomo que se añada,
sobre ser lobo, el ser lobo
que al cordero despedaza
más inocente; Agustino,
perro que muerde con rabia;
y Juan, en fin, que le vio
de más cerca en su montaña,
dice con todos que es
hidra de siete gargantas.
Como un fiero monstruo -vuelvo
a decir- ha puesto en tanta
confusión a los pastores
de todas estas comarcas
de que es mayoral el Mundo,
que no hay persona que nazca
que no nazca con el riesgo
de que entre sus presas caiga;
éste, pues, terror de todos,
cuya venenosa saña
a ahuyentarla o resistirla
humanas fuerzas no alcanzan,
en tanto conflicto ha puesto
al Mundo, que otra esperanza
contra él no tiene que hacer
votos cada uno a las aras
de su Dios. (VDP, vv. 287-323)

Da questo *parlamento*, emerge la funzione di Demonio di "punto di raccordo" tra gruppi di personaggi eterogenei e indipendenti. La sua spietata minaccia atterrisce, infatti, i pastori della comarca del Mundo, gettati per questo nella più assoluta confusione. Per allontanare il pericolo del mostro luciferino, ognuno brucia incensi alla propria divinità. La presenza di personaggi accomunati con Pan dalla sola pastorizia, peraltro esercitata autonomamente, è, quindi, giustificata dall'attività predatoria di Demonio e dal condiviso intento di scongiurarla.

Questa mia interpretazione del personaggio luciferino contrasta con la speculazione di Fausta Antonucci, secondo la quale Apostasía, Judaísmo, Sinagoga, Idolatría e Gentilidad rappresenterebbero i rivali secondari di Pan, oltre al principale Demonio³³². Il *galán* diabolico come "collante" di personaggi attribuisce ai pastori indicati una funzione diversa che, tuttavia, affonda le proprie radici nei primordi del genere *sacramental*, nella già menzionata tradizione dell'*officium pastorum*.

Più che antagonisti *galanes*, Apostasía, Judaísmo, Sinagoga, Idolatría e Gentilidad sono dediti alla guardia degli ovili ma risaltano per la loro pusillanimità. Ciascuno di loro custodisce le greggi di Luna in quanto allegoria dell'umanità, sebbene si affrettino ad abbandonarle con codardia nel momento del pericolo. A titolo esemplificativo, si rifletta sui seguenti versi:

DEMONIO (*Dentro*)
Villanos,
morid todos a la saña
del tósigo de mi aliento.

GENTILIDAD
Tanto su furor me espanta,
que ni sé si muero o vivo.

Salen el JUDAÍSMO por una parte y la APOSTASÍA por otra

APOSTASÍA
¡Qué pena!

SIMPLICIDAD
¡Qué asombro!

JUDAÍSMO
¡Qué ansia!

APOSTASÍA
Huid, pastores, porque en tanto
que las reses despedaza,
salvemos las vidas.

³³² Antonucci, *Introducción*, in Calderón de la Barca, *El Verdadero Dios Pan*, ed. Antonucci, cit. pp. 9-97, p. 63.

JUDAÍSMO

Menos

importa, si ellas se salvan,
que los ganados perezcan.
Huid todos. (VDP, vv. 674-684)

Al di là dell'influenza evangelica della parabola dei pastori mercenari, il comportamento di questi personaggi esula da quello del buon pastore, incarnato da Pan/Cristo. Demonio si avventa sulle greggi con spietata ferocia, augurando loro la morte sotto il suo venefico alito, rovina corporale e spirituale dell'umanità. Anziché contrarrestarne la furia in singolare duello, come del resto per ben due volte fa Pan, Gentilidad, Apostasía e Judaísmo abbandonano il bestiame al loro destino. Il rifiuto di difendere l'amata squalifica, pertanto, queste figure, relegandole alla funzione grottesca di vili custodi di greggi che hanno più a cuore la loro vita che non quella dell'ovile.

Oltre a queste considerazioni preliminari per studiare la funzione scenica di Demonio in VDP, osserviamo che, in quest'*auto*, Calderón sembra anche condividere l'opinione di Fray Juan de Salazar, espressa in *Política española* (1619), dove il religioso mette in corrispondenza la gloria di Dio e il bene della monarchia³³³. Anche Calderón fin dalla *Loa de El Verdadero Dios Pan* elogia la casa reale spagnola e la ringrazia per organizzare la festa barocca del *Corpus Christi*:

HISTORIA

El celo

la devoción y la fe
de tanto historial ejemplo
como tiene el mundo, al alto,
al divino Sacramento
que hoy se celebra, bien como
Misterio de los Misterios,
principalmente en España,
adonde, heredado afecto,
patrimonio es de sus reyes
- no sin autoridad, puesto
que como Historia lo afirmo
yo en católicos acuerdos
de la Imperial Casa de Austria- [...] (VDP, VV. 36-49)

Questa è una delle battute iniziali della *Loa in romance é-o* dove, impiegando il metro del racconto, Historia proclama l'importanza dell'Eucarestia, esaltandola in chiave antiprottestante come "Mistero dei Misteri". Considerando la fede in tale sacramento patrimonio della Casa Reale,

³³³ Aparicio Maydeu, *Calderón y la máquina barroca*, cit., p. 19.

Historia cita implicitamente una leggenda su Rodolfo de Hasburgo³³⁴, iniziatore della venerazione eucaristica della Corona. Impegnato in una battuta di caccia, questo re avrebbe abbandonato l'occupazione venatoria e, devoto all'Ostia, avrebbe accompagnato a piedi un sacerdote che portava il viatico. Sebbene questa narrazione sia in parte leggendaria, l'autorevolezza di Historia le conferisce autenticità.

La celebrazione di Dio e l'esaltazione della monarchia si estendono per tutto l'*auto*, rappresentato in uno dei momenti storici più difficili della Spagna. Le insicurezze economiche, la perdita del prestigio imperiale e la continua minaccia della mancanza di un erede al trono riducono il paese in uno stato di angosciante incertezza. I capisaldi di un tempo vacillano ma, paradossalmente, le arti rifulgono.

Calderón esalta la monarchia non solo perché presiede ai festeggiamenti del *Corpus* ma la loda anche per il bisogno di solidità del suo popolo, angustiato dalla disperata ricerca di certezze. La divinizzazione del re esorcizza timori e preoccupazioni, autoconvincendo gli spagnoli della loro grandezza malgrado la crisi evidente del paese³³⁵.

Osservabile in tutto l'*auto sacramental*, la deificazione della dinastia reale è ancor più preponderante nel seguente passo dove Calderón stabilisce un nesso tra la corona e Gesù:

[...] tú como Poesía, pues
compusiste el himno tierno
del cántico de Habacuc,
y tú entonaste sus versos
como Música, en que ambas
profetizasteis diciendo
que del Austro vendría el rey
que ha de dominar imperios.
Y pues de aquesta alusión
se repite el cumplimiento
hoy en el segundo Carlos,
que siglos nos viva eternos,
bien en su festivo culto
de las dos me favorezco (VDP, VV. 51-64)

In *romance é-o*, Historia si rivolge a Poesía e Música e, riferendosi alla prefigurazione messianica del Cantico di Abacuc, magnifica la casa reale, equiparandola a Cristo grazie all'analogia di suono di "Austro" e "Austrias". L'autorevole Historia osanna il defunto Felipe IV e

³³⁴ Rull, *Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón*, cit., p. 135.

³³⁵ I. Arellano, *Poesía, historia, mito en el drama áureo: los blasones de los Austrias en Calderón y Bances Candamo*, in R. Castilla Pérez, M. González Dengra, *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III coloquio del Aula-Biblioteca "Mira de Amescua" celebrado en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 569-590, p. 569; M. Scholz-Hansel, *Imágenes escénicas al servicio de la propaganda de los Austrias. Pintores y poetas del Siglo de Oro en diálogo*, in Tietz, *Teatro calderoniano sobre el tablado*, cit., pp. 455-465, p. 462.

celebra Carlos II bambino affinché, devoto all'Eucarestia, divenuto adulto, sia prospero e longevo nel governo del paese.

Aiutata da Poesía e Música, Historia, in quanto tale, essendo il personaggio più adeguato per giudicare i potenti, loda i sovrani spagnoli, divinizzandoli. L'equazione tra Cristo e Felipe IV riecheggia il culto romano dell'apoteosi dell'imperatore morto e l'identificazione di Gesù con Carlos II conferisce sacralità messianica al futuro monarca.

Maestosità sacra e potenza secolare si coniugano, pertanto, nel teatro di corte aureo dove, sfruttando tutte le possibilità di spettacolo, l'allegoria trova il campo più idoneo per la propria manifestazione. Nel Seicento, quindi, teatro sacro, pittura e musica si fondono, esprimendo nella *pièce* l'ornamentalità coeva. Anche Carlos Boyl, drammaturgo e poeta spagnolo preloquista, ritiene che il teatro religioso, rappresentando visibilmente il soprannaturale, crei una scena sovraccarica che, agendo su tutti i sensi, non permette allo spettatore di ragionare criticamente sulla dottrina della *pièce*³³⁶.

Nel *Siglo de Oro*, viene rivalutato il presupposto classico della complementarità tra l'"eloquenza" della pittura e il "mutismo" della poesia³³⁷. Varie scene de *El Verdadero Dios Pan* mostrano la sorellanza di arti diverse per catechizzare e divertire lo spettatore all'insegna dell'oraziano *miscere utile dulci*. A titolo d'esempio, studiamo i seguenti brani:

DEMONIO

Saca el acero

Toma un tronco

que a mí este tronco me basta

para ti (VDP, VV. 782-784)

Sale Pan con una cordera blanca y negra al hombro (VDP, VV. 991)

NOCHE

Canta

No escuches sus gemidos.

SIMPLICIDAD

Canta

Pomas dan los frutales (VDP, VV. 1320-1321)

Un NIÑO en la cruz en la fuente del otro jardín

³³⁶ Aparicio Maydeu, *Calderón y la máquina barroca*, cit., p. 28.

³³⁷ Rich Greer, *La estatua de Prometeo*, cit., p. 102 e P. Civil, *Retrato y poder en el teatro de principios del siglo XVII: Las grandezas de Alejandro de Lope de Vega*, in M. G. Profeti e A. Redondo, *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe III (1598-1621)*, Firenze, Alinea, 1999, p. 71.

FE
Sí.

APOSTASÍA
¿Dónde están?

NIÑO
En mi pecho,
que es la fuente de quien corren
a inundar el universo (VDP, VV. 1967-1972)

Salen la LUNA y la SINAGOGA por dos partes (VDP, VV. 1824)

Il primo testo, in *romance á-a*, riguarda il primo duello tra Pan e Demonio, esprimendo la loro rivalità amorosa per Luna/Anima/Natura Umana. La didascalia informa che Satana imbraccia un tronco per guerreggiare contro Pan, vestito da cavaliere cacciatore (VDP, VV. 250-251). Le parole di Demonio si arricchiscono di poeticità: un esempio di ciò è la metonimia di "acero" e "tronco" con cui il Diavolo nobilita il suo discorso, evidenziando la differenza della sua arma rispetto a quella del rivale. Il pezzo di legno, da lui impugnato, non simboleggia solo la croce ma rinvia anche a tradizioni mitico-folcloriche, conosciute in tutta Europa e diffuse soprattutto nel Medio Evo e nel Rinascimento. Il tronco, infatti, rappresenta lo strumento d'offesa del selvaggio che, nelle arti figurate e applicate come nei travestimenti carnevaleschi, è tipico topico di numerose raffigurazioni iconografiche³³⁸. L'aspetto barbaro di Demonio precorre l'*esperpento*, la corrente letteraria originatasi con il modernismo e la *generación* del '98, grazie a Juan Ramón María del Valle-Inclán. Nella rappresentazione di Demonio, nonostante il suo primitivismo, manca la sfumatura di protesta e critica sociale, tipicamente "esperpentica". Ciononostante, la deformità della figura diabolica anticipa *ante litteram* tale corrente.

In questo primo scontro, Pan stringe una spada che, nell'*Apocalisse*, è forma della lingua di Cristo, spesso rappresentato come cavaliere che imbraccia quest'arma che, per la sua configurazione, rimanda implicitamente alla croce. Sin da questo primo duello, Calderón sottolinea, dunque, che il patibolo di Gesù non è sinonimo né di sconfitta né di vana sofferenza, simboleggiando lo strumento vincente per piegare il Demonio. Non è un caso che il protagonista sconfigga, per la prima volta, il suo antagonista proprio utilizzando una spada. La somiglianza iconografica tra quest'arma e la croce crea anche un *trait d'union* con il secondo combattimento tra Pan e il Demonio: in entrambe le contese, l'oggetto metafora della croce determina, infatti, la vittoria di Cristo.

³³⁸ Antonucci, *Introducción*, in Calderón de la Barca, *El Verdadero Dios Pan*, ed. Antonucci, cit., p. 36.

La spada si contrappone al pezzo di legno anche per la solidità del suo materiale, evidenziata da Calderón stesso nella metonimia con antitesi "acero"/"tronco". La robustezza dell'arma di Pan stride con la fragilità di quella del Demonio; l'inossidabilità di una lega resistente come l'acciaio è agli antipodi della debolezza del legno che può subire lesioni in qualsiasi momento. Anche questo è un messaggio didattico di Calderón: a differenza di quella del Diavolo, l'arma di Pan/Cristo è infallibile e inattaccabile. Eguagliando la spada a chi la brandisce, Calderón la nobilita e, identificandosi con Gesù, la rende invulnerabile.

Nel primo duello, alla raffigurazione ferina del Demonio, si oppone la veste raffinata di cavaliere cacciatore di Pan. Questa antitesi, rimarcata dall'iconografia dell'*auto*, trasferisce sulla scena idee secolari, parzialmente deducibili dalla *Bibbia*. Spesso, il Diavolo è associato all'abbruttimento, alla repellenza e alla mostruosità; Cristo, invece, è accostato alla regalità, alla purezza e all'eleganza. Questo schema per blocchi oppositivi è riprodotto ne *El Verdadero Dios Pan* perché funzionale a introdurre lo scontro fra i due personaggi e perché finalizzato allegoricamente a rappresentare il *bellum intestinum* umano. Seppur con alcune differenze, la *mise* di cavaliere del Pan calderoniano deriva dalla letteratura medievale dove si insegna che il cavaliere, spesso leggendario, simboleggia il cercatore del Sacro Graal, il calice che, nel mito, avrebbe contenuto il sangue di Gesù. Rappresentare così il personaggio cristologico significa concepirlo come un infaticabile questuante. Analogamente ai cavalieri del Sacro Graal, benché agli inizi non corrisposto, anche il Pan calderoniano è instancabile nella ricerca della Luna. Diversamente da loro, però, è esso che si fa cavaliere non per la ricerca di una reliquia ma per la redenzione della sua amata.

Nella *Bibbia*, il cacciatore personifica, spesso, il peccato. Ciò premesso, potrebbe sorprendere l'abito venatorio di Pan che, allegoria cristologica, dovrebbe riassumere ogni perfezione. L'anomalia può, però, spiegarsi nel modo seguente: assumendo la natura umana, Cristo umilia la sua divinità, facendosi più prossimo a chi deve liberare dalla colpa.

Il Demonio, con i tratti fauno-silvani del mito panico, rappresenta il selvaggio che, brandendo un pezzo di legno e indossando vesti di pelli, ha un atteggiamento violento e prevaricatore. Il suo primitivismo rinnova un *topos* della pittura occidentale: Luther Link, per esempio, osserva che irsutismo, deformità, nudità, zoomorfismo e involuzione umana caratterizzano, spesso, l'iconografia del Diavolo³³⁹.

La seconda citazione sfrutta la figura cristologica del Buon Pastore, desunta dai *Vangeli*. L'immagine di Pan che, in abiti bucolici, si presenta sulla scena con una pecora maculata portata a spalle lo identifica con Gesù. Perpetrando un luogo comune dell'immaginario collettivo europeo, Calderón rappresenta il suo protagonista come guida amorevole che riconduce all'ovile il peccatore

³³⁹ L. Link, *Il Diavolo nell'arte. Una maschera senza volto*, trad. M. L. Magini, Milano, Bruno Mondadori, 1995, p. 69.

qui non a caso raffigurato da una pecora il cui pelo chiazzato simboleggia il peccato che macchia l'anima umana.

Nella terza citazione, seppur con alcuni distinguo, il canto di Noche e Simplicidad riecheggia la melodia delle sirene di Ulisse. Come in Omero, anche in VDP, il canto influenza la persona ma, diversamente dall'opera classica, ha connotazione morale positiva o negativa. Questo non accade per le sirene di Ulisse che, nella cultura occidentale, sono proverbiale sinonimo di inganno. Nella battuta di Simplicidad, rievocandolo, Calderón modifica leggermente il *Cantico dei Cantici*. Anziché far riferimento al frutto del fico, come nel libro biblico, il drammaturgo parla di "pomi". Sebbene quest'ultimi alludano all'albero della conoscenza del bene e del male, la mela rinvia anche indirettamente alle arti figurative coeve, dove il bambino Gesù sostiene una mela, simbolo della sua opera redentrice dal peccato originale.

Nella quarta citazione, si apre il finale che, utilizzando lo stesso *romance é-o* dell'esordio della *pièce*, sottolinea un filo conduttore tra le due parti dell'*auto*. Questa circolarità collega, infatti, l'*incipit* all'apoteosi eucaristica conclusiva, evidenziando il trionfo di Pan, la cui vittoria, malgrado i primi rifiuti, è già presente agli inizi.

In questi versi, il fanciullo sulla croce sulla fonte del giardino è immagine cristologica determinante nella propaganda cattolica a detrimento del Protestantesimo. Con questa scena, Calderón celebra la transustanziazione e ribadisce l'esistenza di sette sacramenti. Tentando di neutralizzare l'iconoclastia delle Chiese Riformate, la Spagna insiste sul suo ruolo di protettrice del Cattolicesimo contro la minaccia protestante dei paesi del Nord Europa. La sorgente d'acqua richiama all'iniziazione cristiana, simboleggiando il fonte battesimale. Il giardino rinvia, invece, all'Eden di Adamo ed Eva, emblema di un Paradiso Terrestre recuperato grazie alla purificazione del battesimo.

Nella sua battuta, il Niño equipara lo zampillio dell'acqua della fonte ai sette sacramenti, sgorgati dalla metaforica "sorgente" del suo costato. Per ribadire il valore e per insistere sulla sacralità della loro origine, Calderón impiega l'assonanza "pecho/universo", corroborandola con l'iperbole della seconda parola, per accrescere l'idea di vitalità dei sette sacramenti espressa dai versi. L'acqua, accostata a Gesù, simboleggia la linfa vitale che, irrorata dal suo costato, trae nutrimento universale.

Nell'ultimo passo, la didascalia informa che Luna e Sinagoga entrano in scena collocandosi, ognuno dal proprio lato, verso il centro del *tablado*, simbolo della crocefissione di Cristo. La sistemazione di questi personaggi nel palcoscenico allude alle iconografie medievali della morte di Gesù. La Sinagoga, luogo di preghiera della vecchia religione, e la Luna, immagine della Chiesa, esprimono il poetico passaggio dalla cruenta del culto antico all'incruenta del nuovo compiutosi

nella crocefissione di Gesù.

Con le citazioni analizzate, si ha un'idea delle consegne del Concilio di Trento. Nel suo studio sull'estetica barocca, Javier Aparicio Maydeu spiega che, secondo i Padri Conciliari, l'iconografia sacra è uno strumento di evangelizzazione mirato alla propaganda del Cattolicesimo. L'immagine, pertanto, deve essere un'*imago agens* poiché solo così, suscitando empatia tra gli spettatori, può assolvere alla sua funzione catechetica³⁴⁰.

La propaganda cattolica di VDP si nota anche nell'antisemitismo e nella giustificazione del Paganesimo come potenziale Cattolicesimo. A mo' d'esempio, esaminiamo i seguenti testi:

PAN

Pues tú serás heredero,
Gentilismo, de la viña
que perdió, sañudo y fiero,
el Judaísmo [...] (VDP, VV. 2004-2007)

TODOS

... divinas y humanas letras
desengañen el concepto
del fabuloso dios Pan,
en el pan Dios verdadero. (VDP, VV. 2025-2028)

Entrambi i passi appartengono all'epilogo dell'*auto*. Il primo, pronunciato da Pan, è una constatazione degli eventi successivi alla rivelazione di Gesù. Rifiutata da parte degli ebrei, l'eredità della "vigna del Signore" si trasmette metaforicamente ai pagani che, secondo Calderón, ripudiano il mito per abbracciare la vera fede. Alludendo alla parabola dei cattivi vignaioli, Pan disprezza Judaísmo, attribuendogli gli stessi epiteti del Demonio per corroborarne l'equazione³⁴¹. Questa è una delle manifestazioni di antisemitismo di VDP. Insieme alle altre, soprattutto nella rappresentazione cortigiana dell'opera, è probabile che essa avrà riscosso la compiacenza del pubblico. Nella Spagna aurea, infatti, la *limpieza de sangre* è la *conditio sine qua non* è impossibile meritare rispetto, godere di onorabilità nella società e fregiarsi di titoli blasonati. L'unità politica della Spagna si compie, infatti, grazie alle nozze dei sovrani cattolici Isabel de Castilla e Fernando de Aragona, celebrate nel 1469. Il Cattolicesimo rappresenta, quindi, non solo la religione nazionale degli spagnoli ma anche ciò che, ai suoi albori, ha consentito e, con il passare del tempo, ha cementato l'unità della nazione. E' probabile che lo spirito antisemita dell'*auto* abbia raccolto il plauso soprattutto degli spettatori cortigiani e della Corona, lusingati da uno spettacolo che

³⁴⁰ Aparicio Maydeu, *Calderón y la máquina barroca*, cit., pp. 41, 42.

³⁴¹ R. A. Escalonilla, *Construcción dramática y parábola en los autos de Calderón*, in Arellano, Cancelliere, *La dramaturgia de Calderón*, cit., pp. 153-170, p. 153.

propagandasse i loro valori.

La rima delle parole "heredero" e "fiero" corrobora l'antitesi tra l'eredità toccata al Paganesimo e la fierezza del rifiuto ebraico.

La seconda citazione, ancora in *romance*, conclude l'*auto sacramental*. Contrapponendo la falsità del mito e la verità del Cattolicesimo, Calderón si ispira al San Paolo dell'*Epistola ai Romani*, ribadendo che la vera religione necessita solo di essere svelata raschiando il velo delle apparenze pagane. Il chiasmo rievoca i due livelli dell'opera: letteralità o favola e allegoria o verità. Il gioco di parole su "dios" e "Pan" sfrutta la polisemia di quest'ultima espressione e riassume il nucleo dell'*auto*.

Per studiare la funzione teatrale di Satana in VDP, osserviamone la prima comparsa in scena, meditando sulla concitazione che lo accompagna. Incarnando il peccato e l'inevitabile abbruttimento che presuppone, Demonio si presenta come deforme rivale di Pan. Personaggi di contraddittoria moralità accompagnano la sua entrata nel *tablado*. Mundo è uno di questi; a lui, spetta la funzione di introdurlo, esaltandone fierezza, mostruosità e indomita bramosia di distruzione:

MUNDO

Que al tiempo que tú la sacra
deidad de la Luna invocas,
quizá porque Dios se agravia
de este género de culto,
de la rústica maraña
más intrincada del bosque
la fiera salió, con rabia
tal, que por ojos y boca
rayos vibra y fuego exhala.
El redil de Beel, que es
el primero que idolatra,
y el último de quien tienes
tú, Gentilidad, la guarda,
fue donde el primer estrago
de sus presas y sus garras
entró ejecutando, y tanto
de uno en otro el daño pasa,
que también al Hebraísmo,
que estaba haciendo en sus aras
adoración a un becerro,
infestando el aire, abrasa.
La Apostasía, que a un tiempo
cree y no cree verdades claras,
el mismo daño padece.
No hay ovejas en sus manadas
que no tizne el velloncino
con el humo de la llama
que va apestando las reses;
y si tú el furor no atajas

no habrá rebaño en el mundo
en que no cunda la mancha.
Y díganlo aquesas voces
repitiendo...

TODOS

(*Dentro*)

¡A la montaña!
¡Al monte! ¡Al valle!

DEMONIO

(*Dentro*)

Villanos,
morid todos a la saña
del tósigo de mi aliento. (VDP, VV. 640-675)

Mundo annuncia l'aggressione rapace del Demonio/fiera proprio quando Gentilismo sta invocando la Luna, come sacra divinità. Con l'artificio scenico del subbuglio, Calderón sottolinea la sterilità, l'inutilità, la vanità e l'inefficacia del Paganesimo.

La presentazione da parte del Mundo di questa fiera rinvia all'*incipit* dell'*Inferno* dantesco. Il Diavolo, fin qui chiamato "fiero mostro" oppure "fiera", è presentato dal Mundo come la bestia feroce che, rabbiosa, uscendo dall'angolo più intricato del bosco, lascia fuoriuscire da bocca e occhi fulmini e fuoco.

Dalle parole di Mundo, si evince che i vari culti idolatrici susseguitisi nella storia sono soltanto manifestazioni di Lucifero sulla terra.

La nocività di Demonio è evidenziata anche dal campo semantico della tossicità e da quello della tinta maculata che, nel *parlamento* di Mundo, ricorrono con insistenza. "Infestando el aire" e "apestando" sono due espressioni che rinviano al significato della contaminazione. Alla lettera, entrambi i verbi suggeriscono la corruzione dell'aria con il conseguente risultato di danno grave o mortale. Metaforicamente, ambedue evocano il vizio inteso come deturpamento di usi, costumi e intelletto. Analogamente, i versi "no hay oveja en sus manadas/ que no tizne el velloncino" e il vocabolo "mancha" suggeriscono l'oscurità del peccato, sinonimo di corruzione che infanga la purezza.

Ispirato alla ridondanza barocca, l'intervento di Demonio è analogo a quello di Mundo poiché il personaggio luciferino augura la morte a tutti sotto il suo venefico alito. Il sostantivo "tósigo" è metafora del peccato che avvelena l'anima causando la morte spirituale dell'uomo. L'imperativo "morid", pertanto, ha il duplice significato di morte e di peccato giacché, nella teologia cristiana, la prima è diretta e immediata conseguenza del secondo.

La violenta irruzione di Demonio sulla scena contrae un debito tangibile con la *Bibbia* e con il folclore. Per l'impostazione di queste battute, Calderón prende spunto dalla *Genesi*, ricavando da

essa l'idea della tossicità di Satana. Quantunque ne *El Verdadero Dios Pan* non si identifichi con il serpente, il personaggio luciferino rappresenta comunque la belva feroce che appesta l'atmosfera con la velenosità del suo respiro, sinonimo di peccato e di morte. Come nelle *Sacre Scritture*, l'alito è bifronte: nel passo esaminato, è foriero di rovina ma, nei testi biblici, è anche la vita che Dio imprime alle sue creature.

Il folclore dell'entrata in scena di Demonio coincide con la sua mostruosità. In VDP, non vi sono *acotaciones* per introdurre la prima comparsa visto che Calderón ne costruisce l'ingresso mediante i *parlamentos* di Mundo e degli altri attanti che lo rappresentano come un mostro che semina panico, peccato e morte. Il Demonio è, così, una creatura deforme, dal colorito fosco e dalla folta villosità che lo accomuna alle bestie più feroci³⁴².

Nel prosiegua dell'*auto*, il personaggio diabolico continua a intimorire, fungendo da "motore dell'azione drammatica":

Sale el DEMONIO vestido de pieles y recíbela en sus brazos

DEMONIO

¿Eso dudas? A mis plantas,
que sí aquí te calificas
o Naturaleza o Alma,
aquí es donde, en el primero
instante, es fuerza que caigas.

LUNA

¡Ay de mí infeliz! ¿Quién eres?

DEMONIO

Quien brutas pieles disfrazan
-porque lo quieren las plumas
que mi noble ser disfaman-
y, atemorizando el Mundo,
estos escándalos causa
solo por hacerte suya;
y pues ya lo eres, ¿qué aguardas?
Conmigo ven. (VDP, VV. 742-750)

Demonio, nella *mise* da selvaggio, dialoga con Luna, identificandola nel suo *parlamento* con l'Anima e con la Natura Umana. La sua tentazione è sinonimo della fallibilità della sua interlocutrice, soggetta a errare/peccare per via del peccato originale.

Autocommiserandosi, Luna è in preda al terrore e allo smarrimento poiché Demonio, intimorendo Mundo, cerca di farla sua, esercitandovi possesso e prevaricazione. Le parole di Demonio sono, quindi, subdole giacché, sotto l'aspetto edulcorato, celano l'inganno. Il suo pseudo-

³⁴² Link, *Il Diavolo nell'arte*, cit., p. 69.

amore rivaleggia, infatti, con quello autentico di Pan.

Nella sua battuta, il personaggio luciferino sfrutta l'antitesi delle metonimie "pieles" e "plumas": la prima rimanda al campo semantico del selvatico; la seconda, invece, rinvia a quello della nobiltà. "Plumas" allude, infatti, alla natura angelica del Diavolo e alla sua successiva corruzione.

L'espressione "noble ser" corrisponde alla fierezza del personaggio satanico la cui ipocrisia e il cui atipico corteggiamento sono subito colti da Luna che risponde alle sue lusinghe con il terrore.

Per sottrarre la protagonista femminile al Demonio, pertanto, Pan ingaggia con quest'ultimo un primo duello:

Riñen, y cáesele el tronco

PAN

Es que para mí le guardan.

DEMONIO

Pues ya que sin armas quedo,
en tan desigual batalla
piedras tomaré.

PAN

Tampoco
las piedras a mí me espantan.

DEMONIO

Si eres, cual dicen, Dios Pan,
para que hieran más blandas
convierte en pan estas piedras.

PAN

Que le multiplique basta;
Tiberíades lo diga
y Emaús, cuando le parta,
que soy quien soy.

DEMONIO

No prosigas,
cesa, cesa, calla, calla:
que tanto -¡ay de mí!- me asombran,
me asustan y sobresaltan
misterios de Pan, que huyendo
iré, más de tus palabras
que de tu valor. (VDP, VV. 790-807)

Perduto il pezzo di legno per guerreggiare, Demonio orienta l'attenzione verso le pietre, ricche di simbolismo. Relativamente a questo personaggio, vuoi per l'aspetto rude, vuoi per l'identità di frammento cavernoso, esse rimandano al primitivo e all'abbruttito.

In prospettiva cristologica, però, le pietre si commutano di segno, divenendo sinonimo di nobiltà d'animo e santità. In un *parlamento* successivo, il protagonista maschile corrobora questo concetto dopo aver avanzato un'obiezione al suo interlocutore satanico. Sin dalle *Sacre Scritture*, la pietra è simbolo ecclesiastico, essendo il materiale che si associa a San Pietro sul quale Gesù edifica la Chiesa. La sua robustezza, inoltre, si identifica anche con Cristo, indicato nella *Bibbia* come la testata d'angolo scartata dai costruttori.

La seconda battuta di Demonio ha un debito visibile con il *Vangelo* di Matteo, alludendo alla prima tentazione del deserto. Nell'ottica luciferina, la pietra non suggerisce soltanto il selvaggio ma si trasforma anche in tentazione. In VDP, dunque, il Demonio calderoniano è irriverente come il Belzebù biblico. La sua richiesta di convertire le pietre in pane è, infatti, una seduzione blasfema contro l'Eucarestia.

Malgrado le offese, Pan prende di nuovo la parola, elencando in modo quasi trionfale i prodigi del pane che si converte nella sua carne. Anticipando gli eventi successivi alla Resurrezione di Gesù, esso introduce un anacronismo e, riferendosi ai discepoli di Emmaus, autoproclama la sua vittoria sul peccato e sulla morte in modo tanto implicito quanto eloquente.

Il riferimento alla moltiplicazione dei pani prefigura l'Eucarestia visto che questo alimento simboleggia l'Ostia.

Nell'ultima battuta, Demonio è diverso: l'aggressività e la combattività scompaiono sostituite da una creatura atterrita e disperata. Nonostante la fierezza della lotta, i miracoli eucaristici neutralizzano ben presto l'agonismo di questo personaggio che rivolge a Pan cinque disperati imperativi affinché cessi di enumerare i prodigi del pane. L'esclamazione "¡Ay de mí!" e il campo semantico della paura suggerito dai verbi "asombran", "asustan" e "sobresaltan" mettono in evidenza la soggezione diabolica verso Pan.

Il protagonista, infatti, atterrisce Demonio che, a distanza di poche battute, modifica la propria funzione scenica. Privo di accompagnatori, perlomeno in questo caso, Demonio è solo e, da acerrimo nemico di Pan e da *galán* atipico, si trasforma in una creatura spaventata, in preda alla più totale commiserazione. Il personaggio luciferino conferisce maggior potere alle parole del protagonista che non al suo ardimento in battaglia e, ispirandosi all'*incipit* del *Vangelo* di Giovanni, identifica Pan con il Verbo Divino.

Ne *El Verdadero Dios Pan*, Demonio è, talvolta, accompagnato da *personas* ambigue, come nel caso di Noche:

Hablando los dos sale la NOCHE y el DEMONIO

DEMONIO

Pues eres,
¡oh Noche!, aborto del profundo abismo
y sombra del pecado,
no en vano de ti fío
mi rencor.

NOCHE

Si ves que,
por asistirte a ti, al pastor no asisto,
atenta a que Isaías
te llamó en sus escritos
lucero de la tarde,
y Juan, estrella echada del Empíreo;
¿cómo a estrella y lucero,
que son adornos míos,
puedo faltar? ¿Qué quieres?

DEMONIO

Que sepas que David también me hizo
traidor áspid, león fiero,
en cuyos apellidos
mostró que, una vez fuerte
y otra vez cauteloso, al hombre embisto.
Y pues como león
quedé una vez vencido,
quiero ver si otra venzo
como áspid entre flores escondido.
Tú has de cantar a ese
soberano prodigio
tan altas excelencias
del noble ser con que a la Tierra vino,
que ella, desvanecida
a tu amoroso hechizo
-supuesto que es la Noche
la sirena que aduerme los sentidos-
no escuche afectos de ese
pastor advenedizo;
que, más que por la vista,
temo que entre su amor por el oído. (VDP, VV. 1231-1260)

Sale la NOCHE

NOCHE

A tu imperioso ruego
más voluntaria que violenta llego,
desarrugando el manto de mis sombras
al ver que solo tú feliz me nombras.

PAN

Y tan feliz, que espero
-si tus méritos, Noche, considero-
que alguna triste, pavorosa y fría
triunfo ha de ser del más alegre día. (VDP, VV. 31-38)

Nel primo brano, invocando la complicità di Noche, Demonio confessa di essere stato smascherato da Davide, antenato e figura di Cristo. Con l'espressione "al hombre embisto", il personaggio diabolico si presenta, dunque, come ingannatore dell'uomo di cui è peggior nemico.

Nella seconda battuta di Demonio, concentriamoci sul bestiario proposto. Il chiasmo del verso "traidor áspid, león fiero" indica gli animali con cui anche le *Sacre Scritture* identificano il Diavolo. Nei *Salmi*, per esempio, i nemici del giusto sono, spesso, descritti con la similitudine dei leoni. Demonio allude, dunque, a questa fiera per autodescriversi per ricordare il suo primo scontro con Pan/Cristo.

Nell'immaginario collettivo, il leone è associato alla violenza brutta. Demonio vi si identifica poiché nel primo duello con Pan, esso risalta per la sua spietatezza, corroborata dall'aspetto selvaggio. Nella prima lotta, il corpo di Demonio ricoperto di pelli rievoca, infatti, l'irsutismo della pelliccia leonina, rafforzando il primitivismo del personaggio.

Demonio si autoidentifica anche con l'aspide che, per il suo veleno, causa la morte spirituale dell'umanità. La similitudine luciferina "como áspid entre flores escondido", diffusissima nel teatro *sacramental* calderoniano, deriva dalla *Terza Bucolica* di Virgilio, godendo di abbondante fortuna nell'arte del *Siglo de Oro*³⁴³. Il motivo del "latet anguis in herba" ben si coniuga, infatti, con le finalità sacramentali di qualsiasi *auto*, fungendo da anello di congiunzione tra le lettere sacre e quelle classiche.

L'insidia, dunque, si nasconde tra i fiori: sotto le mentite spoglie del serpente, nell'amenità del luogo, Demonio lancia un secondo guanto di sfida a Pan.

Per sconfiggere il protagonista maschile, il personaggio diabolico chiede la collaborazione di Noche. Alla lettera, quest'ultima addormenta i sensi, rappresentando il momento in cui di solito le persone dormono. In chiave allegorica, essendo immagine della colpa, essa è sirena e simboleggia, pertanto, il suono negativo che affascina l'uomo, inducendolo a peccare. La musica diabolica lo incita, infatti, al narcisismo e all'amor proprio.

Per determinati aspetti, questa scena è speculare a quella di un passo precedente di VDP in cui Pan chiede a Simplicidad di conquistare Luna con la dignità e l'innocenza del suo canto. In tale citazione, eco de *Los encantos de la Culpa*, la Notte si converte, invece, in musica ingannevole.

Nel secondo passo, *incipit* di VDP, Noche è stupita per il felice richiamo di Pan giacché quest'ultimo è l'unico a nominarla con gioia. Il suo discorso, infatti, è implicita autoidentificazione con il peccato e con il Diavolo di cui essa mostra di essere l'alleata regina.

La negatività etica della notte si dilegua per lasciare spazio a una visione meno cupa e peccaminosa del personaggio. Pur simboleggiando spesso la colpa, in questa scena, Noche

³⁴³ Calderón de la Barca, *El Verdadero Dios Pan*, ed. Antonucci, cit., p. 218.

manifesta, tuttavia, la sua purezza. Malgrado la tristezza, il timore e il gelo che essa è solita suggerire, Pan la nobilita poiché rappresenta il momento della sua nascita.

La notte a cui allude Pan può anche essere legata all'oscurità immediatamente successiva alla morte di Gesù. Queste tenebre, però, non sono da intendersi del tutto negativamente perché anticipano la salvezza dell'umanità.

In VDP, la musica ha primaria importanza, non solo per il rilievo dell'udito nel Cattolicesimo ma anche per quello del suono a teatro. Essa, pertanto, ha un'identità etica bifronte che, a seconda delle circostanze, è positiva oppure negativa. Ne è un esempio lo scontro musicale tra le coppie contrapposte di Pan e Simplicidad e di Noche e Demonio:

LUNA

¡Qué confusa me hallara
entre los dos sentidos,
si para gradüarlos
no tuviera elección el albedrío.

SIMPLICIDAD

Canta

Ya florecen las viñas
dulces frutos opimos.

NOCHE

Canta

No es don los que antes fueron
en su pámpano agraces que racimos. (VDP, VV. 1307-1314)

Qui, Pan e Demonio non compaiono direttamente ma, comunque, la loro presenza è suggerita da Simplicidad e Noche. Alcuni versi prima di questo passo, infatti, il protagonista maschile e il suo rivale invocano quest'ultime per un duello canoro.

Secondo la tipica ridondanza barocca, il duello si moltiplica, sfruttando potenzialità inedite. Lo spettacolo, dunque, deriva dal canto come mezzo persuasivo di Luna.

L'ambiguità morale di Noche scompare per lasciare spazio alla sua assoluta negatività. In questo caso, l'accompagnamento di Demonio è implicito e la presenza luciferina si adombra dietro il suo *alter ego* negativo che ne riproduce concetti e punti di vista.

Il canto antitetico di Simplicidad e della Noche rappresenta il *bellum intestinum* di Luna, scissa tra gli opposti richiami del bene e del male. Essa sottolinea, pertanto, l'importanza del libero arbitrio per porre fine al disordine della sua coscienza.

Nella battuta di Luna, riflettiamo sulla parola-chiave "albedrío" che assume, in questo caso specifico, una valenza positiva, dotandosi di un ruolo di primaria importanza nella propaganda anti-

protestante di cui sono, spesso, portavoce gli *autos sacramentales*. Al contrario del Cristianesimo riformato del Nord Europa, nei paesi di lunga tradizione cattolica come la Spagna, il libero arbitrio, pur nella sua ambiguità, è la facoltà regina dell'essere umano. In quanto spontanea possibilità di elezione, esso consente, infatti, il discernimento di ciò che è giusto da ciò che, invece, non lo è. Per questo motivo, esso è la sola prerogativa in grado di risolvere il caos morale tra i contrapposti richiami della giustizia e dell'iniquità.

In un pregevole spettacolo canoro, si attua la lotta tra Simplicidad e Noche, eco speculare dei duelli diretti tra Pan e Demonio. Rielaborando il *Cantico dei Cantici*, l'*alter ego* cristologico insiste sul fiorire delle vigne e sui dolci frutti della vite. Questa amenità trascende la letteralità del discorso, prefigurando il sacrificio eucaristico o, quantomeno, una delle sue due parti.

Interpretando le obiezioni sataniche e sminuendo il sacrificio di Cristo, Noche nega che il vino sia un dono per Luna perché, a suo parere, il frutto della vite è semplice risultato di un'evoluzione naturale.

Il punto di vista di Noche richiama anche implicitamente le contestazioni che le Chiese Riformate dell'Europa Settentrionale muovono al Cattolicesimo. Con la protesta di Lutero, l'Eucarestia è, infatti, notevolmente svilita. La presenza reale di Cristo nell'Ostia, baluardo dei cattolici, cessa di essere una verità di fede per i protestanti che, invece, tributano soltanto un valore simbolico al pane e al vino.

Noche, pertanto, proferisce le stesse confutazioni di Lutero; come personaggio che accompagna Demonio, fa sì che si stabilisca un'equazione tra le sue concezioni e quelle di Satana. Per estensione, si crea un'identificazione tra il pensiero di Noche e quello luciferino che, in un sapiente gioco di specchi fa coincidere le idee diaboliche con quelle dei protestanti. Seppur indirettamente, Calderón demonizza, quindi, la Chiesa Luterana, ponendo in bocca dei personaggi diabolici le stesse obiezioni dei protestanti al Cattolicesimo.

Quando Demonio attacca per una seconda volta gli altri personaggi, si percepisce la sua aggressività. L'accompagnamento scenico del personaggio luciferino serve, quindi, a corroborarne l'irruenza sulle vittime. A titolo d'esempio, riflettiamo sul seguente testo:

Sale la MALICIA

MALICIA

Que el fiero horroroso monstruo,
más sañudo y más sangriento
que otras veces, los rebaños
tala, en gemidos diciendo...

DEMONIO

Dentro

Villanos hijos de Adán,
hoy probaréis el veneno,
más que nunca, de las iras
del tósigo de mi aliento.

JUDAÍSMO

Con más disculpa que antes
huir hoy su furor podemos,
pues ya eligió quien la guarde
sus ganados como dueño.

APOSTASÍA

Dices bien.

GENTILISMO

¡Al monte!

TODOS

¡Al valle!

MUNDO

Oíd, esperad.

JUDAÍSMO

No queremos,
pues ya el ganado es de otro,
que sea el peligro nuestro.

TODOS

Muera él por ella. (VDP, VV. 1703-1719)

Qui, l'ingresso in scena di Demonio è introdotto da Malicia che, analogamente alle *comedias* profane, svolge la funzione del *gracioso* insieme a Simplicidad.

Malgrado il suo aspetto burlesco, Malicia ha una *mise* inquietante, annunciando il nuovo arrivo di Demonio con toni cupi e minacciosi.

Malicia definisce Demonio come un mostro "fiero e orrendo", insistendo sull'anormalità fisica del personaggio la cui bruttezza esteriore rispecchia quella interiore. Il campo semantico più citato è, quindi, quello della paura; la superbia a cui Malicia allude con l'aggettivo "fiero" rafforza anche l'alterigia, tipica peculiarità satanica.

Malicia, inoltre, fa leva anche sull'indole violenta di Demonio, grazie all'anafora allitterante di "más" che rafforza proprio questa idea. Tale avverbio accompagna, infatti, sia il qualificativo "sañudo" che l'aggettivo "sangriento", esprimendo il comparativo di maggioranza. Alla luce di questa constatazione, il nuovo ingresso in scena di Demonio è ancor più feroce del precedente. A ribadirlo, è la battuta di Malicia che ne sottolinea lo sterminio tra le greggi del monte.

La perizia drammatica di Calderón è osservabile nel *parlamento* di Demonio, subito

successivo all'introduzione di Malicia. Il lettore del testo teatro percepisce questo particolare grazie ai punti di sospensione che interrompono il *gracioso* a beneficio del personaggio diabolico.

Il vocabolo "gemidos", utilizzato da Malicia, è impiegato in abbondanza nel teatro di Calderón per riprodurre il verso dei mostri e del Diavolo. Questa scena merita di essere analizzata soprattutto per il suono. Demonio ha sì un aspetto mostruoso ma la sua anormalità diviene trasversale poiché non riguarda soltanto la fisionomia ma anche la voce.

Il sostantivo "gemidos", inoltre, rinvia alla sofferenza infernale; foriero di dolore e di angoscia, esso ben si sposa con le *Sacre Scritture* dove, riferendosi al Diavolo, si parla, spesso, di "pianto" e di "stridore di denti".

Introdotta da Malicia, Demonio irrompe sulla scena con notevole cruenza. L'ira è una sua specificità e i "gemidos" a cui in precedenza ha alluso Malicia ne accentuano la rabbia, incrementandone la mostruosità. E' presumibile, infatti, che il Satana di VDP emetta versi gutturali che ne riproducono la spaventosità.

I vocaboli "veneno" e "tósigo" sono riconducibili al campo semantico del veleno e il loro utilizzo esprime il potenziale venefico dell'ira demoniaca. Benché non vi sia un esplicito riferimento al serpente della *Genesi*, la tossicità a cui il personaggio satanico allude ne è un indiretto rimando. Demonio si autoidentifica, infatti, con il rettile dell'*incipit* biblico, riproducendone la stessa letalità. Assumendo alcuni dei tratti del serpente, il Satana di VDP mostra astuzia, lanciando una lotta indiscriminata ai "villani figli di Adamo". Questo significa che, ispirandosi alle *Sacre Scritture*, l'inimicizia del serpente non colpisce soltanto Adamo ed Eva ma si estende anche ai loro discendenti.

All'ira satanica, gli altri personaggi di VDP rispondono all'unisono, declinando qualsiasi responsabilità. Apostasía, Judaísmo e Gentilismo si comportano, infatti, da pastori mercenari, riproducendo alcuni passi salienti dei *Vangeli*. Le tre religioni si disinteressano, infatti, totalmente di Luna e, asserendo che un altro pastore si prenderà cura del bestiame di quest'ultima, si dileguano con meschina codardia.

Il potenziale immaginifico di questa scena mostra con la vividezza della sua *performance* l'allegoria della falsità delle religioni diverse dal Cattolicesimo.

Nel dipanarsi della complicazione scenica, meditiamo sulla fusione di serio e faceto di Demonio, commistione stilistica volta all'intrattenimento del pubblico³⁴⁴:

Vanse, y queda la SIMPLICIDAD sola con la fuente de la cordera

³⁴⁴ P. Calderón de la Barca, *La vida es sueño. El alcalde de Zalamea*, ed. E. Rodríguez Cepeda, Madrid, Akal, 1999, p. 8.

SIMPLICIDAD

Señor Miedo,
¿cómo es esto de que sea
unas veces tan ligero
y otras veces tan pesado?
Apenas moverme puedo,
ni sé por donde. Hacia allí
ruido entre las ramas siento;
quienquiera que sea, me ampare.

Sale el DEMONIO

DEMONIO

Villanos, a decir vuelvo,
hijos de Adán...

SIMPLICIDAD

¡Ay de mí!

DEMONIO

...¡morid todos!

SIMPLICIDAD

¡Buen consejo!
Con la misma fiera, ella
por ella, di.

DEMONIO

Que no temo
volver otra vez vencido...

SIMPLICIDAD

¡Ay! que a mí se acerca...

DEMONIO

... a precio
de aqueste primero daño
que en el instante primero
logro en todos. ¿Quién aquí
está? (VDP, VV. 1726-1744)

Questo *sketch* presenta un'insolita combinazione, coniugando la comicità di Simplicidad alla ferocia di Demonio. Nel primo *parlamento* del *gracioso*, vi è la situazione della paura che, nel teatro del *Siglo de Oro*, è uno dei *topoi* più ricorrenti dei personaggi comici.

Malgrado il terrore burlesco di Simplicidad, Demonio reitera la minaccia della sua ira a mo' di ritornello. Nelle battute del personaggio diabolico, la morte è il campo semantico principe. A tal proposito, notiamo l'imperativo "morid" che, per estensione, si ricollega alla tossicità alla quale allude Demonio nella precedente citazione.

Anche qui, il personaggio luciferino riconduce se stesso alla rovina umana. In uno spettacolare contrasto di emozioni, gli esclamativi di spavento di Simplicidad si inframmezzano a quelli di collera di Demonio. La profonda concitazione è percepibile dai versi dei personaggi coinvolti. Per rendere l'idea del turbinio di passioni, Calderón ricorre a una sintassi nervosa oltre che a versi spezzati e interrotti che, formalmente, accentuano l'agitazione.

Demonio, foriero di peccato e di morte, si mostra sprezzante e temerario e, con l'allitterazione del suono "v", ribadisce di non temere un secondo confronto con Pan/Cristo, corroborando la sua alacre combattività. La ripetizione di questo suono ha una sua specifica ragione d'essere poiché è l'iniziale del sostantivo "victoria" e del verbo "vencer". Seppur indirettamente, quindi, Calderón inscenifica la tracotanza di Demonio che manifesta la sua assurda presunzione di vittoria. A sostenere la vanagloria e l'illusione luciferine, vi è, infatti, il peccato originale, indicato da Demonio come "primero daño".

Nonostante il contrasto tra i sentimenti di Simplicidad e Demonio, l'epilogo di VDP arride a Pan, sancendone la vittoria. L'apoteosi eucaristica è, dunque, anticipata poco prima del finale dell'*auto* dove Demonio, sentendosi inetto, presagisce la sua fallibilità:

DEMONIO

... que siempre, Sencillez, fuiste
mi enemiga.

SIMPLICIDAD

Yo, ¿en qué?

DEMONIO

En serlo,
y hoy más que nunca, pues eres
hoy de esa ofrenda instrumento;
y habiendo dado en mis manos,
en ella y en ti pretendo
vengarme. Mas -¡ay de mí!-
que al ir a tocarla tiemblo,
quedando, antes de tocarla,
ella intacta y yo suspenso.
Atreverme a su limpieza
no puedo -¡ay de mí!- no puedo.
¿Qué haría en el original
si aun en la copia me ha muerto?
Quítamela de delante,
vete, vete de aquí.

SIMPLICIDAD

¿Y luego
dirá que soy su enemiga?
Mire cómo le obedezco.

Vase

DEMONIO

¿Que aun la imaginada sombra
del especial privilegio
en que humana planta pudo
hollar de mis siete cuellos
las siete cervices, tanto
me acobarde? Mas ¡ay Cielos!
¿qué fuera del hombre, si ella
en paz no le hubiera puesto,
mediatriz entre hombre y Dios?
Mas ¿qué dudo? Mas ¿qué temo,
ya de delante quitada,
que en su rebaño no entro
como su peste, y...? (VDP, VV. 1748-1777)

In questa scena, analogamente alla precedente, Demonio, privo di accompagnatori, dialoga con Simplicidad, considerandola sua acerrima nemica.

La ferocia luciferina non scompare neppure in questa citazione o, quantomeno, nel suo *incipit*. Nel suo *parlamento*, infatti, Demonio lancia un nuovo "guanto di sfida" alla sua interlocutrice e, con tono minaccioso, dichiara la sua sete di vendetta su Simplicidad e sulla Madonna che, in modo sprezzante, viene definita con il pronome generico "ella", qui tuttavia riferito alla "cordera sin mancha" che ne è prefigurazione.

Nella battuta di Demonio, meditiamo anche sul suo brusco cambiamento di umore. Poco prima della metà del suo *parlamento*, infatti, l'avversativo aulico "mas" preannuncia il passaggio dalla fiera combattività alla disperata sconfitta, rafforzando la commiserazione di Demonio con l'anafora "¡ay de mí!".

In questo modo, Demonio confessa l'impossibilità di toccare la "cordera" senza macchia. La rivoluzione del suo comportamento ne corrobora la battibilità e la sua affermazione della purezza della Madonna difende l'immacolata concezione di quest'ultima.

La scelta di Demonio per questo discorso presenta un duplice scopo. In primo luogo, è un modo per propugnare il fallimento satanico; in secondo, è un espediente per riconoscere statuto veridico al Cattolicesimo.

Per rappresentare l'ipotesi teologica dell'immacolata concezione, Calderón mette in evidenza il tremore di Demonio che, per sua stessa ammissione, rabbrivisce al contatto con l'agnella senza macchia.

Per ribadire questo concetto, riflettiamo sui vocaboli di Demonio: l'esclamazione di autocommiserazione "¡ay de mí!" e il "no puedo", riferito al verbo "atreverme", infatti, mettono in evidenza l'impossibilità luciferina di tentare la Madonna.

Per la sua inettitudine, il personaggio diabolico ordina, pertanto, a Simplicidad di andarsene,

portando via con sé la "cordera sin mancha". La domanda dei versi numero 1759 e 1760 ha un specifico valore retorico poiché rafforza l'incapacità cronica del personaggio diabolico di deturpare Maria.

L'imperizia del Belzebù calderoniano è amplificata anche dal gioco di specchi, permesso dall'allegoria. La "cordera sin mancha" che Demonio è incapace di avvicinare prefigura, infatti, la Madonna, anticipandone mansuetudine e purezza. In un rapporto speculare, l'agnella immacolata prelude alla vera Immacolata, raddoppiando la sconfitta diabolica.

In questo brano, la Madonna si presenta implicitamente come vincitrice sul Demonio e mediatrice della grazia, stabilendo un raccordo tra il teatro calderoniano e le arti plastiche sul tema. Nell'iconografia classica dell'Immacolata Concezione, infatti, la Chiesa tende a rappresentarla in vesti candide, simbolo di purezza, e con una fascia azzurra che le cinge i fianchi, emblema di castità e verginità. Il piede scalzo schiaccia la testa di un serpente, figura di Satana.

Nel suo ultimo *parlamento*, analogamente all'*Apocalisse*, Demonio si autopresenta come il "mostro con sette teste", differenziandosi però dalla *Bibbia* dove il drago, emblema di Satana, si avventa sulla partorienti, figura di Maria, per sbranarle il bambino, immagine di Cristo.

Nel passo indicato, invece, vi è la consapevolezza del fallimento di Demonio che, come nella battuta precedente, continua a commiserarsi, per esempio con l'esclamazione "¡ay Cielos!", compiangendo la sventura della sua sconfitta.

L'espressione "mediatriz entre hombre y Dios", proclamata da Demonio, è una propaganda antiprottestante attraverso cui Calderón evidenzia il ruolo della Madonna di mediatrice della grazia. Il sostantivo "mediatriz" è, infatti, prioritario nella polemica contro le Chiese Riformate del Nord Europa. Da buon cattolico, Calderón sottolinea l'importanza dell'intermediazione tra Dio e gli uomini. L'ipotesi teologica seicentesca del futuro dogma dell'Immacolata Concezione e la necessità dell'intercessione rappresentano, pertanto, due baluardi della fede cattolica a detrimento del credo protestante. Soprattutto per le caratteristiche di questa scena, si osserva una peculiare "struttura a matriosca". All'interno dell'*auto sacramental* propriamente detto, infatti, la celebrazione di Maria racchiude un *auto* mariano.

Questa citazione prepara il secondo e definitivo duello tra Pan e Demonio. L'organizzazione strutturale di tale passo ha un'impostazione tale da consentire platealmente l'evocazione della sconfitta del Diavolo. L'autocompianto di quest'ultimo anticipa, infatti, l'ultimo decisivo scontro tra il protagonista maschile e il suo maggiore nemico. In un contesto da *comedia de honor*, i due personaggi ingaggiano la sfida conclusiva per contendersi Luna. Tutto lascia presagire che l'epilogo dell'*auto* sia favorevole a Pan poiché il fallimento satanico è già potenziale nell'autocommiserazione del suo antagonista.

Benché la sfida tra Pan e il suo avversario sia ascrivibile entro i confini della *comedia de honor*, vi sono ragguardevoli differenze tra quest'ultimo genere e l'*auto sacramental* calderoniano. In VDP, per esempio, i due pretendenti di Luna hanno un approccio diametralmente opposto. Come un *galán* barocco, il protagonista è animato da un nobile sentimento d'amore verso la donna amata a tal punto da donare la sua stessa vita per ottenerne la mano. L'antagonista, invece, è mosso da una passione subdola: l'invidia per il genere umano che, sin dalla *Genesis*, lo divora.

L'intento di Demonio di uccidere il protagonista non è, quindi, funzionale al godimento dell'amore dell'amata ma, piuttosto, è orientato verso la schiavizzazione di Luna.

Il secondo duello tra Pan e Demonio sfrutta le molteplici raffigurazioni di Gesù anche alla luce delle *Sacre Scritture*. L'effetto che ne consegue ha un notevole impatto spettacolare con l'ottimizzazione drammatica dei vari travestimenti cristologici. Pur accettando l'interpretazione folcloristica e psicologica di Fausta Antonucci per la duplicazione della prova eroica³⁴⁵, la mia lettura ascrive tale espediente drammatico nell'alveo dell'estetica barocca:

DEMONIO

Cuando huyen todos, ¿tú solo
te quedas?

PAN

Soy Pastor Bueno,
y he de dar por mis ovejas
la vida.

DEMONIO

Sí harás, supuesto
que, en el traje de pastor,
no esgrimirás el acero
que me arrancó de la mano
otro tronco, o este mismo.

Toma el tronco

PAN

Por eso desceñiré
la honda, y verás que te venzo
con las armas que quisiste
vencerme, en ella poniendo
sola la piedra arrojada
del Monte del Testamento.

DEMONIO

Eso es querer acordar

³⁴⁵ Antonucci, *Introducción*, in Calderón de la Barca, *El Verdadero Dios Pan*, ed. Antonucci, cit., pp. 9-97, p. 36.

aquel prodigioso duelo
de David.

PAN

David segundo
soy. (VDP, VV. 1779-1795)

Qui, viene rappresentato il secondo scontro tra Pan e Demonio mentre tutte le *personas* allegoria delle varie religioni identificano i pastori mercenari che, attaccati dal personaggio diabolico, si dileguano e, mettendosi in salvo, disdegnano le sorti di Luna.

Nella sua prima battuta del passo, rivolgendosi a Pan, Demonio formula una domanda retorica. Quest'ultima, frutto della sorpresa, evidenza, fuor di metafora, che Gesù è vincitore del Diavolo, trionfatore sul peccato e sulla morte. La risposta del protagonista maschile parafrasa la parabola del "Buon Pastore" del *Vangelo di Giovanni*³⁴⁶.

In tale scena, vi è la metamorfosi di Pan che, smettendo gli abiti del cavaliere cacciatore del primo duello, si presenta con quelli da pastore. La trasformazione del personaggio è permessa grazie alla versatilità del *vestuario*.

Nella sua seconda battuta di questa citazione, Demonio lancia una nuova sfida al protagonista. Con tono minaccioso, la sua irascibile violenza non dà segni di cedimento, animandolo a guerreggiare contro il suo più acerrimo nemico. Demonio agguanta, così, di nuovo un pezzo di legno e, con selvaggio primitivismo, si avventa contro Pan.

Il rinnovato aspetto barbaro di Demonio è direttamente osservabile nel suo ingresso sul *tablado*. Pur mancando didascalie sul suo abbigliamento e sulle sue sembianze, è presumibile che il *vestuario* di VDP e la fisiognomia del personaggio diabolico abbiano presentato al momento della rappresentazione caratteristiche distintive per accentuare o, quantomeno, per rivelare la natura mostruosa e demoniaca.

L'esteriorità di Demonio è, pertanto, ben presto percepibile. La sua interiorità, per quanto facilmente intuibile, rimane, però, lievemente in penombra e può essere colta solo dopo una dettagliata riflessione.

Benché indirettamente, l'irrazionalità di Demonio si nota nell'ingaggio del secondo duello con Pan. L'illogicità del Satana calderoniano affiora dal confronto di questa citazione con quella esaminata immediatamente prima dove il contatto con la "cordera sin mancha" è segno eloquente della battibilità di Demonio. La nuova sfida con Pan mostra, pertanto, l'irragionevolezza delle sue azioni poiché il personaggio luciferino non coglie il nesso tra l'immacolatezza della Madonna e

³⁴⁶ Escalonilla, *Construcción dramática y parábola en los autos de Calderón*, in Arellano, Cancelliere, *La dramaturgia de Calderón*, cit., p. 153.

l'imbattibilità di Cristo ma, sprezzante, intraprende una seconda assurda sfida.

Controbattendo al suo antagonista, Pan asserisce di sconfiggerlo con le stesse armi con cui lui vuole vincerlo. Nel suo secondo *parlamento*, riflettiamo sul simbolismo del sostantivo "pietra". Il protagonista, infatti, intende utilizzare la fionda con la pietra per disarmare il suo rivale. Questo strumento d'offesa, molto più rudimentale della cavalleresca spada, rimanda, innanzitutto, all'*Antico Testamento*. Esso è, infatti, simbolo del re Davide, figura veterotestamentaria di Cristo, che se ne serve per sconfiggere il gigante Golia, emblema della mostruosità luciferina.

La pietra, però, è anche metafora di Cristo sin dal *Libro del Profeta Daniele*, dove un pezzo di roccia si staglia da una montagna, franando contro la statua sognata dal re Nabucodonosor³⁴⁷. Questo episodio prefigura l'azione salvifica di Gesù contro l'idolatria demoniaca. Secondo i *Salmi*, inoltre, Cristo è la "pietra nuova" che, scartata dai costruttori, è divenuta testata angolare³⁴⁸.

Nel finale di questo brano, Demonio stabilisce un'equazione tra la scena del secondo duello e gli scritti veterotestamentari sulla lotta tra Davide e il gigante Golia. Questo paragone è corroborato da Pan che prosegue il simbolismo, autoproclamandosi "David segundo". Pan, infatti, giustifica la lettura figurale dell'*Antico Testamento*, ammettendo di essere il secondo Davide.

Quando Demonio subisce il colpo mortale dalla fionda di Pan, vi è un *trait d'union* con Judaísmo, con cui il personaggio satanico stabilisce una relazione di complicità:

Tira con la honda y sale el JUDAÍSMO

JUDAÍSMO

¿Dónde, del monstruo huyendo,
podré asegurarme?

DEMONIO

Y yo,
segundo Goliat, pues muero,
quebrada la frente, ¿en brazos
de quién?

Yendo el DEMONIO tropezando cae en los brazos del JUDAÍSMO

JUDAÍSMO

De quien pretendiendo
huir de ti, contigo ha dado.

DEMONIO

No me temas, que antes quiero
que me favorezcas.

³⁴⁷ Calderón de la Barca, *El Verdadero Dios Pan*, ed. Antonucci, cit., p. 249.

³⁴⁸ Ibi, p. 250.

JUDAÍSMO

¿Cómo?

DEMONIO

Escondiéndome en tu pecho,
donde, revestido, puedas
defenderme con el leño
que pongo en tu mano: toma,
lidia tú, venga tus celos;
y vea el Mundo que hay delitos
que no puede cometerlos
el Demonio, y puede el Hombre.

Vase

JUDAÍSMO

¿Qué ira, qué horror, qué veneno,
qué rabia, qué ansia, qué furia,
qué parasismo, qué incendio
el contacto de la fiera
ha revestido en mi pecho,
que el corazón a pedazos
se me ha quebrantado dentro?
Pero ¿qué mucho, qué mucho,
si al nuevo pastor encuentro,
que se me haya anticipado
el furor al sentimiento?

PAN

Con las armas de la fiera
queda el Judaísmo. (VDP, VV. 1796-1824)

Demonio prosegue la sua assimilazione con Golia in uno dei momenti più concitati di VDP mentre Calderón introduce in scena un nuovo personaggio.

La pietra scagliata dalla fionda di Pan spezza la fronte di Demonio che, morente, pronuncia una domanda priva di casualità. Il Lucifero calderoniano avanza, infatti, perplessità su chi lo accoglierà una volta morto. Questa domanda spicca per la sua retoricità giacché in essa è già implicita la risposta. Come acerrimo nemico di Pan, Demonio, simbolo di peccato e morte, non verrà accolto nelle braccia di Gesù ma piuttosto lo sarà in quelle di un personaggio luciferino.

Nel secondo duello, oltre alle implicazioni evidenziate, la pietra simboleggia anche la Chiesa e il ministero petrino. Demonio, identificato con il Protestantismo, è quindi, ucciso con una pietra per rappresentare l'allegorica sconfitta del credo protestante dalla Chiesa.

Andandosene, il personaggio diabolico inciampa e cade tra le braccia di Judaísmo. Questa scena evidenzia l'allegorica complicità del primo con il secondo riproducendo la contraddizione teologica dell'Ebraismo che, pur temendo Satana, non è immune dai suoi richiami. Demonio gli propone, infatti, un'alleanza invitandolo a non aver timore ma anzi a collaborare con lui per godere

dei suoi favori.

Judaísmo svolge in questo caso una missione di servile compiacenza a Demonio che lo esorta a nascondere nel suo petto, alludendo così ai *Vangeli* di Luca e di Giovanni dove si narra che il Diavolo è entrato nel cuore di Giuda per persuaderlo a tradire Gesù³⁴⁹. Nel *parlamento* di Demonio, quindi, si rafforza l'equazione tra Giuda e Judaísmo già sottolineata nella *Loa* nei versi compresi tra il 287 e il 290, dove si rievoca l'Ultima Cena e il tradimento del discepolo ai danni di Cristo ispirato dal Diavolo. In questo caso, Calderón è un "giocoliere della parola" che, manipolando il linguaggio e inventando etimologie, impiega affinità foniche per stabilire equazioni tra concetti e personaggi.

Calderón stabilisce un inverosimile rapporto etimologico tra Judaísmo e Giuda, reiterato, alla maniera barocca, per ben due volte, prima nella *Loa* e, poi, nell'*auto*. Fantasiosamente, per propagandare il Cattolicesimo, Calderón istituisce un'improbabile relazione filologica tra i due personaggi insistendo sulla familiarità fonica tra i due nomi.

La pretestuosità dell'operazione è, però, presto individuabile: in aramaico, "Giuda" significa "lodato" mentre "giudaismo" vuol dire "religione dei giudei tra la cattività babilonese e il sorgere del Cristianesimo"³⁵⁰. L'unico addentellato tra il nome e la religione è riscontrabile nel riferimento di "giudaismo" al culto della tribù di Giuda, la più potente e popolosa d'Israele che, prendendo nome dal quartogenito di Giacobbe, dà i natali a Cristo.

Questa confusione di etimologie e personaggi è un espediente che Calderón utilizza per demonizzare gli ebrei e per equipararli all'Apostolo Giuda, il traditore per antonomasia.

La croce con cui Judaísmo condanna a morte Pan è invenzione di Demonio per ucciderlo in modo subdolo. Nella diabolizzazione dell'Ebraismo, Calderón non accentua soltanto l'antisemitismo del suo teatro ma, con lo stesso disprezzo, muove un'accusa velata agli "ebrei" e ai traditori del suo tempo: i protestanti.

Demonio appare, pertanto, come principale consigliere e subdolo istigatore di Judaísmo che, con il participio "revestido", evidenzia la propria ipocrisia e, con l'imperativo "lidia", sposta la crocifissione da Gerusalemme alla penisola iberica. Quest'ultimo verbo rievoca, infatti, la *corrida* che, per la sua componente sacrificale, richiama l'immolazione di Cristo. Entrambe le situazioni sono, infatti, speculari poiché la vittima è l'innocente dato a morte per appagare la famelica folla assetata di sangue.

Nel testo teatro di VDP, non vi sono *acotaciones* precise sulla metamorfosi di Demonio in Judaísmo. Per questo, possiamo solo limitarci a riflettere sull'ultimo *parlamento* di Pan. Per sua stessa ammissione, Judaísmo rimane con le armi della fiera. E' presumibile che la rappresentazione

³⁴⁹ Ibi, p. 251.

³⁵⁰ Ibi, p. 252.

aurea di tale *auto* avrà contemplato una trasformazione del *vestuario* del personaggio come testimonianza visiva del vincolo tra Judaísmo e Demonio. Gli abiti, i paramenti, le armi e gli oggetti delle *figuras* ne suggeriscono, infatti, la moralità, essendone segni di riconoscimento.

Nel finale di VDP, Calderón rappresenta la morte di Pan con un duello pragmatico-verbale tra quest'ultimo e Judaísmo che, d'ora in poi, ha la stessa funzione di Demonio:

PAN

Si, cuando a dar me prefiero
la vida por las ovejas,
huye el lobo, y tú, más fiero,
tomas contra mí sus armas,
acto continuado siendo
tu furor de su furor,
no me quitará, a lo menos,
de Buen Pastor el renombre.

JUDAÍSMO

O séaslo o no, este leño
habrá de ser de tu muerte
el más penoso instrumento.

Levanta el golpe para él y da a la SINAGOGA, que estará detrás, y caen ambos (VDP, VV. 1852-1862)

Questo passo rappresenta la *climax* de *El Verdadero Dios Pan* poiché il protagonista si autoidentifica con l'immagine del "Buon Pastore" che, secondo i *Vangeli*, dà la vita per il suo gregge. Nel loro scontro verbale, Pan corrobora l'identificazione del suo interlocutore con il Diavolo, rappresentandolo in modo ancor più satanico. Pan esterna, quindi, una velata ma chiara vena di antisemitismo che rafforza il pregiudizio ebraico già osservato. Qualificare Judaísmo come più fiero del "lupo", figura diabolica, significa, dunque, accentuare la perversione demoniaca dell'Ebraismo.

In questa scena, vi è anche uno scambio d'identità, una confusione-fusione di personaggi tanto che, in modo ancor più temerario di Demonio, Judaísmo usa le stesse armi di quest'ultimo per annientare Pan.

Con il suo *parlamento*, il protagonista evidenzia anche la continuità tra Demonio e Judaísmo, rafforzandola con l'espressione "acto continuado" e con il gerundio "siendo". Malgrado l'aggressività dell'Ebraismo, Pan mette, quindi, in risalto che la sua morte non può cancellargli la fama di "Buon Pastore".

Questo duello verbale allegorizza la passione di Gesù senza, tuttavia, riproporne i suoni e le immagini. La scena è priva della cruenta dei *Vangeli*, mancando le rappresentazioni della

flagellazione, della *via crucis* e della crocifissione che, però, vengono evocate dalla minaccia rabbiosa di Judaísmo. Il tronco di Demonio passa, dunque, a quest'ultimo, trasformandosi in sineddoche della croce, il cui strazio è corroborato dall'assonanza "leño" e "instrumento" e dall'aggettivo "penoso".

Quando Judaísmo innalza il legno per uccidere Pan, si produce una situazione tanto inedita quanto inaspettata, spiegata nella didascalia che colloca Pan di fronte a Judaísmo e Sinagoga alle spalle di quest'ultimo. Questa disposizione prepara l'epilogo perché allegorizza le conseguenze successive alla morte e resurrezione di Gesù.

Il colpo di Judaísmo a Pan con il simbolico legno sortisce effetti opposti a quelli desiderati per un'inaspettata legge del contrappasso. Benché Judaísmo uccida il suo rivale, in concomitanza della morte del protagonista, avvengono il metaforico decesso di Sinagoga e la nascita immediata della Chiesa.

In VDP, Demonio ha una molteplicità di volti. L'irascibilità minacciosa cede il passo, sul finire dell'*auto*, a una visione molto più comica del personaggio.

Verso l'epilogo, dunque, Demonio si trasforma nel perdente grottesco della storia e nel vinto per antonomasia. Il linguaggio altisonante si affievolisce, perdendo l'orgogliosa aggressività. Un esempio di questo è il seguente testo:

Terremoto, y sale GENTILIDAD

GENTILIDAD

No el prodigio, no el portentoso
está en el mortal eclipse,
que otro hay más raro y más nuevo:
todos los ídolos míos,
al consultarles su estruendo,
mudos yacen, y en lejanas
voces de horrorosos ecos
decir se ha oído en varias partes...

DEMONIO *Dentro*

El dios Pan es el que ha muerto.

JUDAÍSMO

¿El dios Pan? Sin duda es
éste aquel idioma griego
que en el *Pan* entiende el Todo;
pues si es el Todo el que ha muerto,
¿qué aguardo aquí, que no voy
a sepultarme en el centro,
llevando a mi Sinagoga
conmigo, mostrando en esto
que para mí vive, aunque
para todos haya muerto?

Vase, llevando a la SINAGOGA, y vuelve la NOCHE, atravesando el tablado

NOCHE

Como es ésta la primera
vez que estas horas poseo,
no sé su estación; y así,
vagando, no sé si vuelvo
atrás o paso adelante.

Vase (VDP, VV. 1900-1923)

Il *parlamento* di Demonio è molto marginale, visto che il personaggio pronuncia soltanto un verso. La scena, allegoria della morte di Cristo, rievoca i cataclismi seguiti alla crocifissione. Pur nella scarsità delle indicazioni didascaliche, nella prima *acotación*, l'ingresso di Gentilidad è accompagnato dall'espedito drammatico del terremoto. E' verosimile che, in questo passo, i sensi vengano notevolmente stimolati; udito e vista sono, soprattutto, coinvolti per imitare il sisma, con il rumore e il tremolio di oggetti e *tablado*.

Non è un caso che, proprio l'entrata in scena di Gentilidad sia simultanea al terremoto. Con questo stratagemma drammatico, Calderón ribadisce, infatti, che l'uccisione di Cristo è avvenuta a opera dei Romani. Cionondimeno, i pagani hanno un rapporto *sui generis* con Gesù: benché ne siano i materiali crocifissori, ne sono anche i primi seguaci. Nel *Vangelo* di Matteo, infatti, il centurione romano è il primo pagano a professare la fede in Cristo ai piedi della croce. Il suo credo deriva proprio dalla spiegazione del terremoto che lui non considera un ordinario fenomeno naturale ma piuttosto un risentimento di Dio con il mondo per l'uccisione di suo Figlio. Dietro Gentilidad, quindi, si cela il centurione romano e, con lui, tutta la società pagana che, dalla croce, evolve nel Cristianesimo, permettendo la nascita della Chiesa.

I risvolti della conversione di Gentilidad sono suffragati dal *parlamento* del personaggio. L'impiego del sostantivo "ídolos" è, di per sé, significativo, soprattutto se a preferirlo è l'allegoria del Paganesimo. Il vocabolo ha, infatti, una connotazione negativa e, per la sua parzialità ideologico-dottrinale, è già un sentore dell'evoluzione del culto pagano in quello cristiano. Proseguendo il tono del suo discorso, Gentilidad afferma che, non più i suoi dèi, bensì i suoi idoli giacciono muti alludendo, così, alla loro morte. Il cataclisma sottolineato dallo spettacolo perde il rilievo dovuto alla già citata sollecitazione sensoriale. Secondo Gentilidad, dunque, il portento non si riduce al semplice terremoto ma interessa un altro inedito prodigio: il tramonto delle divinità pagane.

Nel quasi totale mutismo dei suoi dèi, Gentilidad riconosce il loro crepuscolo poiché, di loro, resta solo un'eco orrenda. "Voces de horrorosos ecos" è l'espressione con cui il Paganesimo

descrive il residuo della sua religione. Queste parole hanno un notevole impatto simbolico perché rendono l'idea dello spegnersi progressivo di una voce. L'effetto poetico-teatrale è considerevole: i versi di *Gentilidad* preannunciano, infatti, la battuta di Demonio. Quest'ultimo appare nella *mise* del vinto la cui sola funzione è la proclamazione della sconfitta *propria voce*. Nel suo breve discorso, il Diavolo dell'*auto* diffonde la notizia della morte del dio Pan. Il significato di questa affermazione, tuttavia, è duplice poiché sfrutta la polisemia del nome "Pan". La divinità a cui esso allude non è, infatti, il Cristo della *pièce* ma il dio pagano omonimo. Il suo annuncio, pertanto, proclama la morte del Paganesimo grazie al sacrificio di Gesù e riconosce implicitamente la supremazia di Cristo sugli idoli.

Nella sua battuta, Judaísmo continua a creare dei giochi linguistici utilizzando la polisemia e il significato di "Pan". In questa citazione, l'Ebraismo si scinde, di nuovo, da Demonio, manifestando una maggiore ostinazione rispetto a quest'ultimo. Judaísmo parte dal presupposto per cui, in greco, "Pan" vuol dire "tutto". Esso sa che "tutto è morto"; l'immolazione del protagonista sancisce, pertanto, la netta separazione dalle cose del passato affinché tutto sia nuovo. La coscienza di questo, però, implica una contraddizione in Judaísmo. La domanda che quest'ultimo si autopone è retorica poiché evidenzia la sua inutile tenacia nel ritenere viva Sinagoga, nonostante la consapevolezza della sua simbolica morte.

L'Ebraismo afferma di andare a seppellirsi nel centro della terra insieme a Sinagoga. La didascalia dà informazioni sull'uscita di scena di questo personaggio che, malgrado non nasconda più Demonio, continua ad avere tratti luciferini. Sin dall'Antichità, il "centro" è il luogo per eccellenza dell'Inferno. L'attribuzione di queste parole a Judaísmo è una delle numerose riprove dell'antisemitismo dell'opera. Benché la distinzione tra il Diavolo e l'Ebraismo sia ora ben delineata, in questo caso, i ruoli si invertono. Altrove, Judaísmo nasconde nel suo petto Demonio, trasformandosi nel suo principale complice. In questo testo, invece, vi è un contrappasso poiché è l'Ebraismo a cercare rifugio nelle viscere dell'Inferno. Sebbene in questo caso la separazione sia più marcata, i due personaggi perpetrano, comunque, la loro simbiosi.

Ucciso Pan, Noche entra in scena attraversando il *tablado*, anticipata da una breve *acotación* che, evocando la novità dello scenario, collega le battute di *Gentilidad*, Demonio e Judaísmo allo sviluppo successivo dell'*auto*. La sua entrata si verifica, non a caso, proprio quando l'Ebraismo abbandona il palcoscenico portando via con sé Sinagoga. In un rapporto di reciproca corrispondenza tra questa *pièce* e i *Vangeli*, Calderón ribadisce che, dopo la morte di Pan, tutto è morto. Il mondo è privo del Dio cristiano e gli idoli delle altre religioni non hanno più efficacia: la notte prende, così, il sopravvento.

Per delineare la supremazia teatrale di Noche, Calderón si serve del *parlamento* del

personaggio e della sua sistemazione sul palcoscenico. La notte, isolata nel *tablado* per accentuare l'oscurità del momento, mette in evidenza la confusione dove è immersa. Le espressioni "primera vez", "no sé" e "vagando" manifestano, infatti, inesperienza, ignoranza e mancanza di una meta precisa. I *Vangeli* narrano il paradosso del buio seguito alla morte di Gesù malgrado essa avvenga a mezzogiorno. Per ricreare a teatro questa simbolica contraddizione, Noche afferma di dominare il mondo in un tutto indistinto per cui il caos cronologico regna sovrano. Per rafforzare l'idea del peccato e dello stravolgimento della natura, le parole di Noche corroborano la promiscuità della luce e delle tenebre e l'incapacità della stessa notte di riconoscere il ciclo delle stagioni.

La *acotación* che introduce questa scena non dà dettagli sull'abbigliamento di Noche, ma è presumibile che il personaggio calchi il palcoscenico con vestiti scuri, magari trapunti di stelle e luna, i simboli della notte per antomasia, proprio per accrescere il simbolismo fosco del momento.

Dalla citazione segnalata in avanti, per 120 versi e sino alla conclusione dell'*auto*, Demonio scompare dalle scene. Ciononostante, esso si ripresenta indirettamente sotto le sembianze di Apostasía alcuni versi oltre. Fin qui, Judaísmo e il Diavolo calderoniano hanno mostrato un rapporto di vicendevole interconnessione. Quando Demonio sparisce, la funzione dapprima svolta dall'Ebraismo è affidata ad Apostasía. In quest'*auto*, nello sdoppiamento del Satana calderoniano, il Giudaismo rappresenta l'*alter ego* demoniaco dei tempi di Cristo; Apostasía, invece, raffigura l'infedele del *Siglo de Oro*, individuabile nel protestante.

In VDP, gli argomenti di Judaísmo e Apostasía per denigrare l'Ostia sono gli stessi e analoga è la loro sconfitta nella misura in cui screditano Pan. La loro corrispondenza è, talvolta, considerevole. In alcuni passi, per esempio, nella lingua di Calderón, si percepiscono come dei *lapsus* con cui il poeta scambia l'Ebraismo e l'Apostasia:

Vuélvense los sacrificios, y vese en el de la cordera la imagen de la Concepción y en el del cordero un cáliz y hostia.

PAN

[...]

mira lo que significan,
siendo en vino y pan yo mesmo
cordero sacrificado,
y el intacto candor bello
de la cordera sin mancha
quien, al instante primero
de su animación, no tuvo
de culpa un átomo negro.

GENTILIDAD

Yo lo creo.

APOSTASÍA

Yo aún lo dudo.

PAN

Pues tú serás heredero,
Gentilismo, de la viña
que perdió, sañudo y fiero,
el Judaísmo [...] (VDP, VV. 1995-2007)

Nella *acotación* di questa citazione, Calderón insiste nel sottolineare un legame figurale tra *Vecchio e Nuovo Testamento*. L'agnella senza macchia è figura dell'Immacolata Concezione; l'immolazione dell'agnello è, invece, immagine del sacrificio di Cristo. Qui, il trionfo eucaristico raggiunge la *climax*. Alcune battute prima dei versi indicati, Demonio autoproclama indirettamente la sua sconfitta dichiarando che il "dio Pan" è morto. In questo brano, con il contrappasso rispetto a Demonio, Pan annuncia la sua vittoria. Impostazione dello scenario e *parlamentos* si fondono, così, per assecondare la propaganda dottrinale dell'*auto*.

L'immagine dell'agnello si associa al calice e all'Ostia. In un gioco barocco a specchi, essa rifrange le specie eucaristiche che, nella battuta di Pan, rimandano, a loro volta, a Cristo. L'apoteosi di quest'ultimo raggiunge, qui, l'apice, ribadita dai simboli dell'Eucarestia, tipici del genere *sacramental*. Pan si presenta, dunque, come l'antesignano dei sacrifici incruenti, ponendo fine con il suo alla barbarie dei vecchi riti.

Il tono trionfale di questa scena supporta il dogma della transustanziazione, osteggiato dai protestanti. Qui, vista e udito si fondono; immagini e parole si intrecciano affinché la godibilità della *performance* drammatica restituisca lustro al Cattolicesimo.

L'apoteosi eucaristica permette la conversione di Gentilidad ma non quella di Apostasía. La riluttanza di quest'ultima è riprodotta con un verso che si attacca a quello subito precedente del Paganesimo. L'effetto che ne deriva ha un notevole impatto poetico-teatrale: Calderón accosta, infatti, due personaggi antitetici con posizioni religiose altrettanto opposte. Il contrasto accentua, così, la trasformazione dottrinale di Gentilidad e il rifiuto di Apostasía.

Nel *parlamento* di Pan, il Paganesimo eredita la "vigna del Signore", perduta invece dall'Ebraismo per la sua rinuncia. Il protagonista, attribuendo gli stessi epiteti di Demonio a Judaísmo, rievoca la parabola dei "cattivi vignaioli" dei *Vangeli* di Matteo e di Luca³⁵¹. L'equazione tra il Diavolo e il Giudaismo stupisce poiché Pan sembra punire l'ostinazione di Apostasía. I turni di parola consecutivi dei due personaggi contraddicono, infatti, la menzione di Judaísmo.

In questo scambio di identità, vi è un gioco barocco di rimandi per cui Apostasía rievoca

³⁵¹ Escalonilla, *Construcción dramática y parábola en los autos de Calderón*, in Arellano, Cancelliere, *La dramaturgia de Calderón*, cit., pp. 153-170, p. 153.

l'Ebraismo che, a sua volta, richiama Demonio. Il *qui pro quo* del passo permette la fusione degli infedeli e la loro demonizzazione. L'uscita di scena del Diavolo calderoniano avviene quasi in sordina; proclamata la sua sconfitta, esso ricompare sul *tablado* solo dietro la maschera di altre *personas*. Questo artificio teatrale scredita tutti i personaggi che non accolgono Pan/Cristo ma, ancor più, denigra Demonio. Una volta battuto, esso riduce notevolmente il margine d'azione: per continuare la sua opera, può, infatti, avvalersi soltanto di personaggi negativi. La sua scomparsa va di pari passo all'apoteosi cristologica, accentuandone la sconfitta a vantaggio della vittoria di Pan.

La quasi sparizione di Demonio verso l'epilogo di VDP mostra un andamento circolare nella recita del personaggio. Anche nell'*incipit*, esso non è presente direttamente ma lo è perché menzionato da altre *figuras*. Analogamente, nella conclusione dell'*auto*, Demonio scompare e non è un attante esplicito di questa porzione dell'opera. Questa caratteristica accresce l'apoteosi di Pan ed è spiegabile alla luce della funzione scenica di Demonio di "motore dell'azione drammatica". Nella parte centrale di VDP, il personaggio luciferino permette il dipanarsi della storia per via del suo ruolo di antagonista; la sua presenza è, pertanto, fondamentale per spezzare l'equilibrio dell'intreccio. L'inizio dell'opera è, quindi, un crescendo di emozioni dove, attraverso il punto di vista degli altri personaggi, Demonio è presentato, malgrado la sua assenza. Qui, la figura diabolica è introdotta in modo reboante e il terrore che incute domina, spesso, la rappresentazione. Proprio la sua mancanza diretta sul *tablado* è un espediente drammatico per aumentare la paura che Demonio provoca e per preparare l'ingresso in scena del personaggio da "motore dell'azione".

Il termine dell'*auto*, invece, segna il tramonto di Demonio che viene, ora, considerato l'antagonista fallito. La sua assenza finale è analoga a quella iniziale benché nella conclusione dell'*auto* essa sia equiparabile all'uscita di scena del perdente.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ANONIMO, *Aucto de la degollación de Sant Juan Baptista*, in Anonimo, *Códice de autos viejos. Selección*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Castalia, 1988, pp. 87-106.
- ANONIMO, *Códice de autos viejos. Selección*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Castalia, 1988.
- ANONIMO, *Farsa del Sacramento de Adán*, in Anonimo, *Códice de autos viejos. Selección*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Castalia, 1988, pp. 169-194.
- ANONIMO, *Farsa del Sacramento llamada la esposa de los cantares*, in Anonimo, *Códice de autos viejos. Selección*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Castalia, 1988, pp. 195-218.
- BANCES CANDAMO Francisco, *Las mesas de la fortuna*, in AA.VV., *Piezas maestras del teatro teológico español*, ed. Nicolás González Ruiz, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1953, pp. 889-923.
- CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *Andrómeda y Perseo*, ed. José María Ruano de la Haza, Kassel, Reichenberger, 1995.
- CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *Autos sacramentales I. El Divino Jasón*, ed. Enrique Rull Fernández, Madrid, Castro, 1996.
- CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *Autos sacramentales, II*, ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1967.
- CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *Autos sacramentales II. Psiquis y Cupido para Toledo*, ed. Enrique Rull Fernández, Madrid, Castro, 1996.
- CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *Autos sacramentales alegóricos, y historiales*, ed. Juan Fernández de Apontes, South Carolina, Nabu Press, 2010.
- CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *Autos sacramentales. Obras completas 3.*, ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1967.
- CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *El Divino Jasón*, ed. Ignacio Arellano, Ángel L. Cilveti, Kassel, Reichenberger, 1992.
- CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *El Divino Orfeo*, ed. J. Enrique Duarte, Kassel, Reichenberger, 1999.
- CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *El jardín de Falerina*, ed. Luis Galván, Carlos Mata Induráin, Kassel, Reichenberger, 2007.
- CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *El mágico prodigioso*, ed. Bruce W. Wardropper, Madrid, Cátedra, 1985.

- CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *El Sacro Parnaso*, ed. Alberto Rodríguez Rípodas, Kassel, Reichenberger, 2006.
- CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *El Verdadero Dios Pan*, ed. Fausta Antonucci, Kassel Reichenberger, 2005.
- CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *La vida es sueño. El alcalde de Zalamea*, ed. Enrique Rodríguez Cepeda, Madrid, Akal, 1999.
- CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *La vita è un sogno*, ed. Fausta Antonucci, Venezia, Marsilio, 2009.
- CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *Los encantos de la Culpa*, ed. Juan Manuel Escudero, Kassel, Reichenberger, 2004.
- CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *Psiquis y Cupido para Madrid*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.
- DE MOLINA Tirso, *Deleitar aprovechando*, ed. Manuel Arroyo Stephens, Madrid, Turner Libros, 1994.
- DE MOLINA Tirso, *El colmenero divino*, in Tirso de Molina, *Deleitar aprovechando*, ed. Manuel Arroyo Stephens, Madrid, Turner Libros, 1994, pp. 205-237.
- DE MOLINA Tirso, *El laberinto de Creta*, in AA.VV., *Piezas maestras del teatro teológico español*, ed. Nicolás González Ruiz, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1953, pp. 276-296.
- DE ROJAS Francisco, *La viña de Nabot*, in AA.VV., *Piezas maestras del teatro teológico español*, ed. Nicolás González Ruiz, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1953, pp. 837-864.
- DE TIMONEDA Juan, *Auto de la fe*, in AA.VV., *Piezas maestras del teatro teológico español*, ed. Nicolás González Ruiz, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1953, pp. 70-75.
- DE TIMONEDA Juan, *La fuente de los siete sacramentos*, in AA.VV., *Piezas maestras del teatro teológico español*, ed. Nicolás González Ruiz, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1953, pp. 60-67.
- DE TIMONEDA Juan, *La oveja perdida*, in AA.VV., *Piezas maestras del teatro teológico español*, ed. Nicolás González Ruiz, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1953, pp. 44-59.
- DE VALDIVIELSO José, *Doze autos sacramentales y dos comedias divinas*, ed. Juan Vázquez de la Cruz Martín, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.
- DE VALDIVIELSO José, *El hijo pródigo*, in AA.VV., *Piezas maestras del teatro teológico español*, ed. Nicolás González Ruiz, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1953, pp. 182-197.
- DE VALDIVIELSO José, *El hospital de los locos*, in AA.VV., *Piezas maestras del teatro teológico español*, ed. Nicolás González Ruiz, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1953, pp. 158-181.
- DE VEGA Lope, *El pastor lobo y cabaña celestial*, in AA.VV., *Piezas maestras del teatro teológico español*, ed. Nicolás González Ruiz, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1953, pp. 97-120.

DE VEGA Lope, *La adúltera perdonada*, in Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, VII. *Autos y coloquios*, Madrid, Atlas, 1963.

DE VEGA Lope, *Las Cortes de la Muerte*, in Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, VIII. *Autos y coloquios*, Madrid, Atlas, 1963.

DEL ENCINA Juan, *Égloga representada en la noche de la Natividad de Nuestro Salvador*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

DEL ENCINA Juan, *Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor*, Buenos Aires, Biblioteca Virtual Universal, 2003.

MIRA DE AMESCUA Antonio, *El esclavo del Demonio*, ed. James Agustín Castañeda, Madrid, Cátedra, 1980.

MIRA DE AMESCUA Antonio, *La Inquisición*, ed. Pedro Correa, in Antonio Mira de Amescua, *Teatro completo. Volumen VII (autos religiosos)*, ed. Agustín de la Granja, Granada, Santa Rita, 2007, pp. 239-290.

MIRA DE AMESCUA Antonio, *Las pruebas de Cristo*, ed. Pedro Correa, in Antonio Mira de Amescua, *Teatro completo. Volumen VII (autos religiosos)*, ed. Agustín de la Granja, Granada, Santa Rita, 2007, pp. 541-592.

MIRA DE AMESCUA Antonio, *Pedro Telonario*, in AA.VV., *Piezas maestras del teatro teológico español*, ed. Nicolás González Ruiz, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1953, pp. 798-814.

MIRA DE AMESCUA Antonio, *Teatro completo. Volumen VII (autos religiosos)*, ed. Agustín de la Granja, Granada, Santa Rita, 2007.

MORETO Agustín, *Caer para levantar*, Madrid, Antonio Sanz, 1742.

MORETO Agustín, *La gran casa de Austria y Divina Margarita*, in AA.VV., *Piezas maestras del teatro teológico español*, ed. Nicolás González Ruiz, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1953, pp. 865-888.

MORETO Agustín, *Loa entremesada con que empezó en Madrid la compañía del pupilo*, in María Luisa Lobato, *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, vol. II, Kassel, Reichenberger, 2003.

MORETO Agustín, *Loa para los años del Emperador de Alemania*, in María Luisa Lobato, *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, vol. II, Kassel, Reichenberger, 2003, pp. 400-401.

MORETO Agustín, *Loa sacramental para la fiesta del Corpus de Valencia*, in María Luisa Lobato, *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, vol. II, Kassel, Reichenberger, 2003, pp. 322-334.

PÉREZ DE MONTALBÁN Juan, *El Polifemo*, in AA.VV., *Piezas maestras del teatro teológico español*, ed. Nicolás González Ruiz, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1953, pp. 815-836.

SÁNCHEZ DE BADAJOZ Diego, *Farsa del Santísimo Sacramento*, in Diego Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro*, ed. Frida Weber de Kurlat, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires,

1968, pp. 355-367.

SÁNCHEZ DE BADAJOZ Diego, *Farsa Theological*, in Diego Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro*, ed. Frida Weber de Kurlat, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1968, pp. 81-114.

SÁNCHEZ DE BADAJOZ Diego, *Matraca de jugadores*, in Diego Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro*, ed. Frida Weber de Kurlat, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1968, pp. 69-80.

SÁNCHEZ DE BADAJOZ Diego, *Recopilación en metro*, ed. Frida Weber de Kurlat, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1968.

SÁNCHEZ DE BADAJOZ Diego, *Romance de la pasión*, in Diego Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro*, ed. Frida Weber de Kurlat, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1968, pp. 541-543.

BIBLIOGRAFIA CRITICA

AA.VV., *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 1997.

AA.VV., *Estaba el jardín en flor: homenaje a Stefano Arata*, in "Criticón", 87-89, 2004.

AA.VV., *Piezas maestras del teatro teológico español*, ed. Nicolás González Ruiz, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1953.

ADEVA Ildelfonso, *Estructura teológica de los autos sacramentales calderonianos*, in Ignacio Arellano, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños, I*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 3-46.

AGÜERA ROS José Carlos, *Abraham, Cristo y la Iglesia entre Orfeo, Baco, Medea y otras expresiones de barroco efímero*, in Ignacio Arellano, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños, II*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 661-680.

ALADRO Jorge, *El espíritu tridentino de María Magdalena en los autos sacramentales de Calderón*, in Ignacio Arellano, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños, II*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 681-689.

ALCALÁ-ZAMORA José, *Estudios calderonianos*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2000.

ALCALÁ-ZAMORA José, José María Díez Borque, *Obras maestras*, Madrid, Castalia, 2000.

ALCALÁ-ZAMORA José y Queipo de Llano, *La España de Calderón y los rasgos fundamentales de una obra monumental*, in José Alcalá-Zamora, José María Díez Borque, *Obras maestras*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 757-761.

ALCÁZAR Jorge, *El pacto con el Demonio en Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua y Calderón*, in Aurelio González, Serafín González, Lillian Von der Walde Moheno, *Cuatro triunfos áureos y*

- otros dramaturgos del Siglo de Oro*, México, Colegio de México, 2010, pp. 563-577.
- ALIGHIERI Dante, *Divina Commedia. Inferno*, ed. Tommaso Di Salvo, Bologna, Zanichelli, 2001.
- ALONSO REY María Dolores, *El bestiario de Cristo en los autos sacramentales de Calderón*, in Ignacio ARELLANO Ignacio, Dominique Reyre, *El mundo maravilloso de los autos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 13-32.
- ALONSO REY María Dolores, *Sincretismo y simbolismo en los autos sacramentales de Calderón: traje y atributos emblemáticos*, in “Estudios Humanísticos. Filología”, Universidad de León, 27, 2005, pp. 9-23.
- ALVARADO Teodorika Tatiana, *El jardín en el teatro aurisecular. Las comedias mitológicas de Calderón*, in *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Iberoamericana, 2010, pp. 1-16.
- ANDRÉS Christian, *La metáfora del theatrum mundi en Pierre Boaistuau y Calderón*, in “Críticón”, 91, 2004, pp. 67-78.
- ANTONUCCI Fausta, *Introducción a El verdadero Dios Pan*, in Pedro Calderón de la Barca, *El verdadero Dios Pan*, ed. Fausta Antonucci, Kassel Reichenberger, 2005, pp. 9- 97.
- ANTONUCCI Fausta, *La imbricación de lo visual y lo auditivo en la construcción de El verdadero Dios Pan*, in Ignacio Arellano, Enrica Cancelliere, *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 25-40.
- ANTONUCCI Fausta, *L'altra dama e il suo ritratto: somiglianze e differenze tra La dama duende e No hay cosa como callar*, in Luciana Gentili e Patrizia Oppici, *Tra parola e immagine. Effigi, busti, ritratti nelle forme letterarie*, Pisa, Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2003.
- APARICIO MAYDEU Javier, *Calderón y la letra menuda de la contrarreforma: los medios visibles de la comedia teológica*, in José Berbel, Heraclia Castellón, Antonio Orejudo, Antonio Serrano, *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, Almería, Escobar, 1996, pp. 245-255.
- APARICIO MAYDEU Javier, *Calderón y la máquina barroca. Escenografía, religión y cultura en el José de las Mujeres*, Amsterdam, Rodopi, 1999.
- ARELLANO Ignacio, *Algunos modelos de lo fantástico y maravilloso en Calderón*, in Salvador Miguel Nicasio, Santiago López-Ríos, Esther Borrego Gutiérrez, *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2004, pp. 55-79.
- ARELLANO Ignacio, *Aspectos de la violencia en los dramas de Calderón*, in “Anuario Calderoniano”, 2, 2009, pp. 15-50.
- ARELLANO Ignacio, *Autos sacramentales*, in José Alcalá-Zamora, José María Díez Borque, *Obras maestras*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 639-640.

- ARELLANO Ignacio, *El bestiario de los dramas de Calderón*, in Pierre Civil, *Siglos dorados. Homenaje a Augustín Redondo I*, Madrid, Castalia, 2004, pp. 53-66.
- ARELLANO Ignacio, *El espacio historial y místico en los autos de Calderón: la topografía transfigurada*, in Ignacio Arellano, Enrica Cancelliere, *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 41-64.
- ARELLANO Ignacio, *El motivo del viaje en los autos sacramentales de Calderón, II. Viajes misionales*, in Carmen Pinillos, *Ingenio, teología y drama en los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2012, pp. 9-38.
- ARELLANO Ignacio, *Espacios de la maravilla en los dramas de Calderón*, in Ignacio Arellano, *Loca ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2003, pp. 41-56.
- ARELLANO Ignacio, *Poesía, historia, mito en el drama áureo: los Blasones de los Austrias en Calderón y Bances Candamo*, in Ramón Castilla Pérez, Miguel González Dengra, *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III coloquio del aula-Biblioteca "Mira de Amescua" celebrado en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 569-590.
- ARELLANO Ignacio, *Toledo, plaza de armas de la fe, y los autos toledanos de Calderón*, in AA.VV., *Estaba el jardín en flor... Homenaje a Stefano Arata*, Toulouse, Le Mirail, 2003, pp. 59-75.
- ARELLANO Ignacio, Ángel L. Cilveti, *Introducción*, in Pedro Calderón de la Barca, *El Divino Jasón*, ed. Ignacio Arellano, Ángel L. Cilveti, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 7-118.
- ARELLANO Ignacio, Dominique Reyre, *El mundo maravilloso de los autos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2007.
- ARELLANO Ignacio, Enrica Cancelliere, *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras*, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- ARELLANO Ignacio, Juan Manuel Escudero, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Iberoamericana, 2001.
- BAGNO Vsevolod, *El pacto del hombre con el diablo en la tradición literaria europea del siglo XVII de los ámbitos ortodoxo y católico*, in Pierre Civil, *Siglos dorados. Homenaje a Augustín Redondo I*, Madrid, Castalia, 2004, pp. 83-92.
- BANDERA Cesáreo, *Los autos de Calderón y la estética moderna*, in AA.VV., *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 1997, pp. 11-24.
- BATAILLON Marcel, «*Les idées du XVI^e siècle espagnol sur les pauvres, sur l'aumône, sur l'assistance*», "Annuaire du Collège de France", 1949, pp. 209-214.

- BELDA PLANS Pilar, *La presencia augustiniana en tres autos sacramentales de Calderón*, in Ignacio Arellano, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños, II*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp.681-700.
- BELLINI Giuseppe, *I segni di Dio nel teatro di Calderón*, in Giuseppe Bellini, *Re, dame e cavalieri rustici, santi e delinquenti. Studi sul teatro spagnolo e americano del secolo aureo*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 103-131.
- BENABU Isaac, *La Biblia en los corrales de comedias: Tirso y Calderón*, in Ignacio Arellano y Ruth Fine, *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2010, pp. 51-61.
- BENNASSAR Bartolomé, *Il secolo d'oro spagnolo*, Milano, Rizzoli, 1985.
- BERBEL José, Heraclia Castellón, Antonio Orejudo, Antonio Serrano, *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, Almería, Escobar, 1996.
- BERG Walter Bruno, *La crueldad en el teatro de Calderón*, in Ignacio Arellano, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños, I*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp.227-241.
- BIANCHI Enrico, Bianchi Raffaello, Lelli Onorio, *Dizionario illustrato della lingua latina*, Milano, Le Monnier, 1997.
- BLANCO Mercedes, *Babel-Babilonia en los autos sacramentales de Calderón: la estatua y la torre como símbolos del absolutismo*, in Ignacio Arellano, Dominique Reyre, *El mundo maravilloso de los autos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 33-74.
- BLANCO Mercedes, *Nuevas reflexiones sobre el auto sacramental*, "Críticón", 91, 2004, pp. 121-134.
- BUEZO Catalina, *Estudio textual del auto sacramental calderoniano El arca de Dios cautiva*, in Ignacio Arellano, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños, II*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp.701-715.
- BUEZO Catalina, *La función del ángel en la puesta en escena del auto sacramental calderoniano*, in Manfred Tietz, *Teatro calderoniano sobre el tablado*, Exeter, Franz Steiner Verlag Stuttgart, 2003, pp. 27-41.
- CANCELLIERE Enrica, *Dos tipos de locura: la rebelión de Segismundo y la obediencia de don Fernando*, in AA.VV., *Estaba el jardín en flor... Homenaje a Stefano Arata*, Toulouse, Le Mirail, 2003, pp. 129-141.
- CANCELLIERE Enrica, *Espacio y tiempo en el teatro de Calderón*, in Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Gema Gómez Rubio, *Espacio, tiempo y género en la comedia española: actas de las II jornadas de teatro clásico de Toledo, 14, 15, 16 de noviembre de 2003*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 15-42.
- CANCELLIERE Enrica, *Le aberrazioni della vista come tecnica poetica nel teatro di Calderón*, in

Silvia Carandini, *Meraviglie e orrori dell'aldilà. Intrecci mitologici e favole cristiane nel teatro barocco*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 175-201.

CARANDINI Silvia, *La rivolta di Demoni e Titani. Prospettive cosmologiche nel teatro barocco*, in Silvia Carandini, *Meraviglie e orrori dell'aldilà. Intrecci mitologici e favole cristiane nel teatro barocco*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 137-156.

CARANDINI Silvia, *Meraviglie e orrori dell'aldilà. Intrecci mitologici e favole cristiane nel teatro barocco*, Roma, Bulzoni, 1995.

CARDONA Ángeles, *La alegoría en la loa que precede al auto sacramental, Andrómeda y Perseo. El emblema*, in Ignacio Arellano, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños, II*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp.717-728.

CASAS RIGALL Juan, *Las razas monstruosas según Nebrija*, in Salvador Miguel Nicasio, Santiago López-Ríos, Esther Borrego Gutiérrez, *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2004, pp. 121-143.

CASTAÑEDA James Agustín, *Introducción*, in Antonio Mira de Amescua, *El esclavo del Demonio*, ed. James Agustín Castañeda, Madrid, Cátedra, 1980, pp. 13-47.

CATTANEO Maria Teresa, *Espacios ambiguos en el teatro de Calderón*, in Ignacio Arellano, *Loca ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2003, pp.125-136.

CERVANTES SAAVEDRA Miguel, *Don Quijote de la Mancha, vol. 1-2*, ed. Fernando Lázaro Carrete, Madrid, Instituto Cervantes, 2004.

CHAUCHADIS Claude, *Algunas observaciones sobre el personaje del villano cómico en las comedias de Calderón*, in Ignacio Arellano, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños, I*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 345-355.

CHAUCHADIS Claude, *La figura del villano alegórico en los autos sacramentales de Calderón*, in Christophe Couderc, Benoît Pellistrandi, *Por discreto y por amigo: mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, pp. 191-197.

CILVETI Ángel L., *El auto sacramental de Calderón y la continuidad cultural*, in AA. VV., *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 1997, pp. 45-72.

CILVETI Ángel L., *El Demonio en el teatro de Calderón*, Valencia, Albatros, 1977.

CIVIL Pierre, *Retrato y poder en el teatro de principios del siglo XVII: Las grandezas de Alejandro de Lope de Vega*, in Maria Grazia Profeti, Augustín Redondo, *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe III (1598-1621)*, Firenze, Alinea, pp. 71-86.

CIVIL Pierre, *Siglos dorados. Homenaje a Augustín Redondo I*, Madrid, Castalia, 2004.

- CIVIL Pierre, *Siglos dorados. Homenaje a Augustín Redondo II*, Madrid, Castalia, 2004.
- COENEN Erik, *Rayos y truenos: sobre una metáfora predilecta de Calderón y su peculiar forma de aplicarla*, "Dicenda", 26, 2008, pp. 63-71.
- CONTI Natale, *Mithologiae*, Arizona, Arizona University Press, 2006.
- CORTIJO Antonio, *Introducción*, in Pedro Calderón de la Barca, *El Sacro Pernaso*, ed. Alberto Rodríguez Rípodas, Kassel, Reichenberger, 2006, pp. 9-96.
- CORTIJO OCAÑA Antonio, *La loa para el auto sacramental El sacro pernasos de Calderón de la Barca*, "Revista de filología española", 87: 2, 2007, pp. 255-271.
- CULL John T., *In the beginning was... the Word? Calderón and Conventions of Golden Age Beginnings*, "Bulletin of the Comediantes", 54:2, 2002, pp. 313-337.
- CURLO Vittoria, *El tema de Cipriano y Justina releído desde sus orígenes mitológicos hasta El mágico prodigioso de Calderón*, in Ignacio Arellano, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños, II*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 133-141.
- DE BERCEO Gonzalo, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. Michael Gerli, Madrid, Cátedra, 1985.
- DE CAMARGO Ignacio, *Discurso theológico sobre los teatros y comedias de este siglo*, ed. Antonio Leyte Pereyra, Lisboa, Miguel Manescal, 1690.
- DE CAMOS Marco Antonio, *Microcosmía y gobierno universal del hombre cristiano para todos los estados y cualquiera de ellos*, Barcelona, Pablo Malo, 1592.
- DE COVARRUBIAS Y OROZCO Sebastián, *Emblemas morales*, ed. Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978.
- DE HERRERA Agustín, *Discurso theológico y político sobre la apología de las comedias*, Madrid, Antonio Puente Hurtado de Mendoza, 1682.
- DE LOS REYES PEÑA Mercedes, *El auto sacramental en el siglo XVII: teatro y espectáculo*, in Antonio Mira de Amescua, *Teatro completo. Volumen VII (autos religiosos)*, ed. Agustín de la Granja, Granada, Santa Rita, 2007, pp. 15-47.
- DÉODAT-KESSEDIAN Marie-Françoise, *Algunas pautas para el estudio del tiempo en el teatro de Calderón*, in Ignacio Arellano, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños, I*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 385-398.
- DÉODAT-KESSEDIAN Marie-Françoise, *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, Madrid, Iberoamericana, 1999.
- DÉODAT-KESSEDIAN Marie-Françoise, *Espacio, personaje y acción: la funcionalidad del espacio dramático en la tragedia calderoniana*, in Françoise Cazal, Christophe González, Marc Vitse, *Homenaje à Frédéric Serralta: el espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: Actas del VII coloquio del GESTE, Toulouse, 1-3 de abril de 1998*, Frankfurt, Vervuert, 2002,

pp. 191-208.

DE RIBERA Alonso, *Historia sacra del Santissimo Sacramento contra las heregias destes tiempos*, Madrid, Luis Sánchez, 1626.

DE ROJAS Fernando, *La Celestina*, ed. Julio Cejador y Frauca, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.

DE SALES MCGARRY Sister Francis, *The Alegorical and Metaphorical Language in the Autos Sacramentales of Calderón*, Washington, Catholic University of America, 1937.

DE VEGA Lope, *El Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. Juan Manuel Rozas, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

DIETZ Donald T., *Theology and Art: The Visualization and Staging of the Immaculate Conception in Calderón's auto La hidalga del valle*, "Bulletin of the Comediantes", 62:2, 2010, pp. 79-101.

DÍEZ BORQUE José María, *Calderón de la Barca: breve perfil de vida y obra*, in José Alcalá-Zamora, José María Díez Borque, *Obras maestras*, Madrid, Castalia, 2000, pp. XIII-XVI.

DÍEZ BORQUE José María, *Encuentros escénicos de los dioses en Calderón de la Barca*, in Manfred Tietz, *Teatro calderoniano sobre el tablado*, Exeter, Franz Steiner Verlag Stuttgart, 2003, pp.63-83.

DUARTE J. Enrique, *El mito de Orfeo y su simbología cristológica en la tradición y en Calderón*, in AA.VV., *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 1997, pp. 73-91.

DUARTE J. Enrique, *El proyecto editorial de los autos sacramentales*, in Aurelio González, *Calderón 1600-2000. Jornada de investigación calderoniana*, México, El Colegio de México Fondo Eulalio Ferrer, 2002, pp. 35-55.

DUARTE J. Enrique, *Estructuras y mecanismos del auto sacramental A Dios por razón de Estado*, in Ignacio Arellano, Enrica Cancelliere, *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 133-152.

DUARTE J. Enrique, *Introducción a El Divino Orfeo*, in Pedro Calderón de la Barca, *El Divino Orfeo*, ed. J. Enrique Duarte, Kassel, Reichenberger, 1999, pp. 9- 151.

DUARTE J. Enrique, *La interlocución en los autos sacramentales de Calderón*, in "Críticón", 81-82, 2001, pp. 105-127.

EGIDO Aurora, *Introducción*, in Pedro Calderón de la Barca, *Los encantos de la Culpa*, ed. Juan Manuel Escudero, Kassel, Reichenberger, 2004, pp. 7-106.

ESCALONILLA Rosa Ana, *Construcción dramática y parábola en los autos de Calderón*, in Ignacio Arellano, Enrica Cancelliere, *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 153-170.

ESCALONILLA Rosa Ana, *Las circunstancias contemporáneas como motivos inspiradores en los autos de Calderón: pruebas y ceremonias*, in Anthony Close, *Edad de Oro Cantabrigense. Actas*

del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 207-212.

ESCUADERO Juan Manuel, *El bestiario fantástico en los autos sacramentales de Calderón (I: La hidra)*, in Aurelio González, *Calderón 1600-2000. Jornada de investigación calderoniana*, México, El Colegio de México Fondo Eulalio Ferrer, 2002, pp. 109-128.

ESCUADERO Juan Manuel, «*El motivo de la serpiente en los autos sacramentales de Calderón. Notas para un bestiario fantástico*», in “Revista Canadiense de Estudios Hispánicos”, 29.1, 2004, pp. 129-142.

ESCUADERO Lara e Rafael Zafra, *Memorias de apariencias y otros documentos sobre los autos de Calderón de la Barca*, Kassel, Reichenberger, 2003.

FERNÁNDEZ Lucas, *Auto de la pasión*, Buenos Aires, Biblioteca Virtual Universal, 2003.

FERNÁNDEZ MOSQUERA Santiago, *La tempestad en Calderón: del texto a la tablas*, in Manfred Tietz, *Teatro calderoniano sobre el tablado*, Exeter, Franz Steiner Verlag Stuttgart, 2003, pp. 97-128.

FERRER Juan, *Tratado de las comedias en el qual se declara si son lícitas*, Barcelona, Geronymo Margarit, 1618.

FLACCO Orazio, *Odi. Epodi. Testo latino a fronte*, ed. Luca Canali, Milano, Mondadori, 2004.

FLASCHE Hans, *Calderón de la Barca*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971.

FRIEDMAN Edward H., *Dioses y monstruos: el espacio trágico en Lope y Calderón*, in Enrique García Santo-Tomás, *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, Madrid, Iberoamericana, 2002, pp. 115-138.

GALVÁN Luis, *Auto sacramental y aventuras caballerescas: La divina Filotea de Calderón*, in Ignacio Arellano, Enrica Cancelliere, *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 215-228.

GALVÁN Luis, «*Teatro de Maravillas*»: *metamorfosis sobrenatural de los espacios en autos sacramentales de Calderón de la Barca*, in Ignacio Arellano, *Loca ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2003, pp.225-244.

GALVÁN Luis, Carlos Mata Induráin, *Introducción*, in Pedro Calderón de la Barca, *El jardín de Falerina*, ed. Luis Galván, Carlos Mata Induráin, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 7-54.

GARCÍA Santo-Tomás Enrique, *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, Madrid, Iberoamericana, 2002.

GARROT ZAMBRANA Juan Carlos, *Cataluña en dos autos sacramentales de Calderón*, in Ignacio Arellano, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños, II*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 775-790.

GARROT ZAMBRANA Juan Carlos, *Geografía Humana e Historia Teológica de la Humanidad: el Islam en los autos de Calderón*, in Ignacio Arellano, Dominique Reyre, *El mundo maravilloso de los autos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 75-94.

GILBERT Françoise, *El sueño como personaje alegórico en dos autos de Calderón: La siembra del Señor (antes de 1655) y Sueños hay que verdad son (1670)*, in "Bulletin of the comediantes", 60:1, 2008, pp. 91-126.

GILBERT Françoise, *Función dramática y representación del sueño en dos autos de Calderón: La cena del rey Baltasar (1634) y Mística y real Babilonia*, in "Críticón", 86, 2002, pp. 159-196.

GILBERT Françoise, *Funciones del sueño en un auto de Calderón: Sueños hay que verdad son (1670)*, in "Bulletin of the Comediantes", 57:2, 2005, pp. 437-488.

GILBERT Françoise, *La dramatización de una conversión al catolicismo en el auto de Calderón La protestación de la fe (1656): el sueño como espacio de transmisión del dogma*, in "Críticón", 102, 2008, pp. 123-152.

GILBERT Françoise, *Paratexto y texto. Relaciones entre la loa y el auto de Calderón El árbol del mejor fruto (1677)*, in María Soledad Arredondo, Pierre Civil e Michel Moner, *Paratextos en la literatura española: siglos XV-XVIII*, Madrid, Casa de Velázquez, 2009, pp. 135-147.

GILBERT Françoise, *Polimetría y estructuras dramáticas en el auto de Calderón Los encantos de la culpa (1645): las implicaciones dramáticas de una estructura binaria*, in Odette Gorsse e Frédéric Serralta, *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 363-381.

GILBERT Françoise, *Sobre sueños y visiones en el auto de Calderón Los encantos de la culpa (1645)* in Ignacio Arellano, Dominique Reyre, *El mundo maravilloso de los autos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 95-110.

GILBERT Françoise, *Sueño y santidad en el auto de Calderón El santo rey don Fernando, primera y segunda parte*, in Marc Vitse, *Homenaje à Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2005.

GIRARD René, *La violencia e il sacro*, trad. Ottavio Fatica, Eva Czerkl, Milano, Adelphi, 1972.

GONZÁLEZ Aurelio, *Los espacios del barroco en Calderón*, in Aurelio González, *Calderón 1600-2000. Jornada de investigación calderoniana*, México, El Colegio de México Fondo Eulalio Ferrer, 2002, pp. 59-77.

GREER Margaret R., *Matrimonios de justicia y poder: La vida es sueño, comedia y auto*, in Ignacio Arellano, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños, II*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 483-494.

GREPPI Cesare, *Valladolid 1604: malinconia in corte*, in Maria Grazia Profeti, Augustín Redondo,

Représentation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe III (1598-1621), Firenze, Alinea, pp. 11-25.

GÜNTER Georges, *La vida es sueño: algo más sobre el «hipogrifo violento»* in Ignacio Arellano, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños, II*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 495-507.

GUTIÉRREZ CARBAJO Francisco, *Mitología y popularismo en Apolo y Climene*, in Ignacio Arellano, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños, II*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 219-233.

HARO CORTÉS Marta, *La ejemplaridad de lo maravilloso en la cuentística homilética castellana medieval*, in Salvador Miguel Nicasio, Santiago López-Ríos, Esther Borrego Gutiérrez, *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2004, pp. 197-215.

HERMENEGILDO Alfredo, *Historia, fantasía, catequesis. Los recursos del auto sacramental calderoniano: La devoción de la misa*, in Francisco Domínguez Matito e Julio Bravo Vega, *Calderón entre veras y burlas: actas de las II y III jornadas de teatro clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8, 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)*, Logroño, Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2002, pp. 35-52.

HERRERO Javier, *The Devil as Favorito in Calderón's Theater*, in Christophe Couderc, Benoît Pellistrandi, *Por discreto y por amigo: mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, pp. 295-303.

HUERTA CALVO Javier, *La figura del loco en los autos sacramentales*, in José Berbel, Heraclia Castellón, Antonio Orejudo, Antonio Serrano, *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, Almería, Escobar, 1996, pp. 147-172.

KURTZ Barbara, *The Play of Allegory in the Autos Sacramentales of Pedro Calderón de la Barca*, Washington, The Catholic University of America Press, 1991.

KURTZ Barbara, *Who wrote Calderón's Autos?*, in "Revista Canadiense de Estudios Hispánicos", 29.1, 2004, pp. 47-60.

LAUER A. Robert, *El planteamiento escénico de El tesoro escondido, auto sacramental historial calderoniano*, in Manfred Tietz, *Teatro calderoniano sobre el tablado*, Exeter, Franz Steiner Verlag Stuttgart, 2003, pp. 251-260.

LEÓN Y MOYA Diego, *Aforismos y reglas para más bien ejercer el alto oficio de la predicación evangélica*, Antequera, Manuel Borrelo de Payva, 1629.

LEOPARDI Giacomo, *Canti*, ed. Niccolò Gallo e Cesare Garboli, Einaudi, Torino, 2005.

LINK Luther, *Il Diavolo nell'arte. Una maschera senza volto*, trad. Maria Letizia Magini, Milano, Bruno Mondadori, 1995.

LOBATO María Luisa, *El hechizo de la voz y la hermosura en el teatro de Calderón*, in Ignacio Arellano, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños, I*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 601-617.

LOBATO María Luisa, *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, vol. I, Kassel, Reichenberger, 2003.

LOBATO María Luisa, *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, vol. II, Kassel, Reichenberger, 2003.

LÓPEZ CASTRO Armando, *Calderón y la expresión musical. A propósito del auto El Divino Orfeo*, in Ignacio Arellano, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños, II*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 813-828.

LÓPEZ DE YANGUAS Fernán, *Farsa Sacramental*, in Fernando González Ollé, *Obras dramáticas*, Madrid, Espasa Calpe, 1967, pp. 127-134.

MADROÑAL DURÁN Abraham, *Una memoria de apariencias inédita de Calderón, y otros documentos sobre la representación de sus autos y los de Rojas Zorrilla, en Toledo entre 1640 y 1645*, in “Nueva Revista de Filología Hispánica”, LVI: 2, 2008, pp. 431-467.

MARAVALL José Antonio, *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1975.

MARTÍN Vincent, *El concepto de «representación» en los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2002.

MATA INDURÁIN Carlos, *Los elementos bíblicos y la alegoría en el auto sacramental La siembra del Señor de Calderón*, in Ruth Fine e Ignacio Arellano, *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2009, pp. 339-355.

MATEO ALCALÁ María Luisa, *Espacio y figuras infernales en el Códice de Autos Viejos*, in Anthony Close, *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 449-454.

MEER Alonso Fernando de, *El peregrino en su patria de Lope de Vega y el concepto de peregrinatio en los autos sacramentales calderonianos*, in Ignacio Arellano, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños, II*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp.839-852.

MÉNDEZ Sigmund, *Ontología y poética del sueño de Calderón*, in Ignacio Arellano, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños, I*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 649-660.

MENÉNDEZ Y PELAYO Marcelino, *Calderón y su teatro*, Montana, Whitefish Kessinger Publishing, 2010.

MIGUEL REBOLES María Teresa de, *Algunas consideraciones hebraicas en Rojas y Calderón*, in

- Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal e José Cano Navarro, *Toledo: entre Calderón y Rojas. IV centenario del nacimiento de Don Pedro Calderón de la Barca*, Almagro, Cuenca, 2003, pp. 111-123.
- MOLANUS Jean, *De imaginibus sacris et profanis illustriss. et reverendiss. D. D. Gabrielis Palaeoti cardinalis: libri quinque. Quibus multiplices earum abusus,... proponuntur... nunc primum Latine editi*, ed. Carl Von Reifitz, Frankfurt, Verlag Classic Edition, 2010.
- MOLINER María, *Diccionario de uso del español, vol I*, Madrid, Gredos, 2002.
- MONCUNILL Ramón, *El optimismo antropológico calderoniano en sus autos sacramentales*, in Carmen Pinillos, *Ingenio, teología y drama en los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2012, pp. 77-93.
- MORÓN ARROYO Ciríaco, *Calderón. Pensamiento y teatro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 2000.
- MORÓN ARROYO Ciríaco, *Los autos sacramentales y la historia de la salvación*, in Ignacio Arellano, Enrica Cancelliere, *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 305-324.
- MORÓN ARROYO Ciríaco, *Teodramática/Teofanía*, in Ignacio Arellano, Dominique Reyre, *El mundo maravilloso de los autos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 147-162.
- NAVARRO GONZÁLEZ Alberto, *Calderón de la Barca. De lo trágico a lo grotesco*, Kassel, Reichenberger, 1984.
- NETANYAHU Benzion, *The Marranos of Spain from the late 14th to the early 16th Century*, New York, American Academy for Jewish Research, 1966.
- NEUMEISTER Sebastian, *Visualización encantadora: las comedias fantásticas de Calderón*, in Manfred Tietz, *Teatro calderoniano sobre el tablado*, Exeter, Franz Steiner Verlag Stuttgart, 2003, pp. 343-357.
- NICASIO Salvador Miguel, *Los bestiarios y la literatura medieval castellana*, in Salvador Miguel Nicasio, Santiago López-Ríos, Esther Borrego Gutiérrez, *Fantasía y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2004, pp. 311-335.
- NICASIO Salvador Miguel, Santiago López-Ríos, Esther Borrego Gutiérrez, *Fantasía y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2004.
- NIDER Valentina, *La comicità negli autos di Calderón e l'esegesi biblica*, in Valentina Nider, *Teatri del Mediterraneo. Riscritture e ricodificazioni tra '500 e '600*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2004, pp. 289-309.
- NIDER Valentina, *Teatri del Mediterraneo. Riscritture e ricodificazioni tra '500 e '600*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2004.

- PALEOTTI Gabriele, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, trad. G. F. Freguglia, Roma, Libreria Editrice Vaticana, 2002.
- PARKER Alexander, *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983.
- PARKER Alexander, *The Alegorical Drama of Calderón*, Oxford-London, Dolphin Book, 1947.
- PARKER Alexander, *The Theology of the Devil in the Drama of Calderón: a paper read to the Aquinas Society of London in 1957*, London, Blackfriars, 1958.
- PAVESI Anna, *Spazi e pratiche sceniche nella Spagna del Siglo de Oro*, in Anna Pavesi, Marco Presotto, *Il teatro barocco e Lope de Vega*, Milano, Cuem, 1997, pp. 5-39.
- PAVESI Anna, Marco Presotto, *Il teatro barocco e Lope de Vega*, Milano, Cuem, 1997.
- PEDRAZA Felipe B., Rafael González Cañal, José Cano Navarro, *Toledo: entre Calderón y Rojas. IV centenario del nacimiento de Don Pedro Calderón de la Barca*, Almagro, Cuenca, 2003.
- PEDRAZA JIMÉNEZ Felipe, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Madrid, Seec, 2009.
- PEDRAZA JIMÉNEZ Felipe, *Calderón. Vida y teatro*, Madrid, Alianza, 2000.
- PETROBELLI Pierluigi, *Orfeo all'Inferno: Monteverdi e Dante*, in Silvia Carandini, *Meraviglie e orrori dell'aldilà. Intrecci mitologici e favole cristiane nel teatro barocco*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 97-110.
- PFANDL Ludwig, *Introducción al Siglo de Oro: cultura y pueblo español s. XVI-XVII*, Madrid, Visor Libros, 1994.
- PIERI Marzia, *La geografia dell'altro fra Cinque e Settecento*, in Maria Grazia Profeti, *La maschera e l'altro*, Firenze, Alinea, 2005, pp. 299-314.
- PINILLOS Carmen, *Ingenio, teología y drama en los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2012.
- PINILLOS Carmen, *La presencia de Góngora en los autos de Calderón*, in Valentina Nider, *Teatri del Mediterraneo. Riscritture e ricodificazioni tra '500 e '600*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2004, pp. 267-287.
- PINILLOS Carmen, *Los autos sacramentales de Calderón ante el nuevo milenio*, "Ínsula", n° 644-645, 2000, pp. 23-26.
- PINILLOS Carmen, *Prácticas escénicas del auto: El segundo blasón del Austria de Calderón de la Barca*, in Christoph Strosetzki, *Teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 1998, pp. 263-282.
- PLATONE, *La Repubblica*, in *Opere*, II, Laterza, Bari, 1967, pp. 339-342.
- PLUTARCO, *L'eclissi degli oracoli*, ed. Andrea Rescigno, Napoli, D'Auria, 1995.
- POLLIN Alice M., *La apoteosis de la Eucaristía en tres formas de arte: Victoria, Rubens, Calderón*, in Ignacio Arellano, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños, II*,

Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 895-906.

POPPENBERG Gerhard, *La estructura de la acción del auto sacramental. Reflexiones generales y un ejemplo: La vida es sueño*, in Ignacio Arellano, Enrica Cancelliere, *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 377-388.

PROFETI Maria Grazia, *Avvenimenti storici e linee culturali*, in Maria Grazia Profeti, *L'età d'oro della letteratura spagnola. Il Seicento*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, pp. 3-9.

PROFETI Maria Grazia, *Barocco è bello*, in Maria Grazia Profeti, *Importare letteratura: Italia e Spagna*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993, pp. 183-187.

PROFETI Maria Grazia, *Il Secolo d'Oro spagnolo*, in Maria Grazia Profeti, *Importare letteratura: Italia e Spagna*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993, pp. 179-182.

PROFETI Maria Grazia, *Importare letteratura: Italia e Spagna*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993.

PROFETI Maria Grazia, *Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro*, in Miguel Ángel Garrido Gallardo (a cura di), *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos. Volumen I de las Actas del Congreso Internacional sobre semiótica e hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985, pp. 673-682.

PROFETI Maria Grazia, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, Firenze, Usher, 1994.

PROFETI Maria Grazia, *La domanda, l'interiezione, il balbettamento: il corpo e il linguaggio*, in Maria Grazia Profeti, *Importare letteratura: Italia e Spagna*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993, pp. 151-157.

PROFETI Maria Grazia, *La maschera e l'altro*, Firenze, Alinea, 2005.

PROFETI Maria Grazia, *L'esplosione del teatro*, in Maria Grazia Profeti, *L'età d'oro della letteratura spagnola. Il Seicento*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, pp. 9-43.

PROFETI Maria Grazia, *L'età d'oro della letteratura spagnola. Il Seicento*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.

PROFETI Maria Grazia, *Pedro Calderón de la Barca*, in Maria Grazia Profeti, *L'età d'oro della letteratura spagnola. Il Seicento*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, pp. 143-197.

PROFETI Maria Grazia, *Per Calderón*, in Maria Grazia Profeti, *Importare letteratura: Italia e Spagna*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993, pp. 199-205.

PROFETI Maria Grazia, *Testo scrittura/ testo immagine*, in Maria Grazia Profeti, *Importare letteratura: Italia e Spagna*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993, pp. 113-118.

PROFETI Maria Grazia, Augustín Redondo, *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe III (1598-1621)*, Firenze, Alinea, 1999.

RAPP Francis, *Le province ecclesiastiche dell'Impero Germanico*, in Roberto Rusconi, Michel Mollat, André Vauchez, *Storia del Cristianesimo, vol. 6: un tempo di prove (1274-1449)*, Roma, Borla-Città Nuova, 1998.

REICHENBERGER Eva, *El retrato de Lucero en La cura y la enfermedad*, in AA.VV., *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 1997, pp. 389-401.

REICHENBERGER Eva, *Segmentación y composición en los autos sacramentales de Calderón. El bloque escénico*, in Ignacio Arellano, Enrica Cancelliere, *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 445-464.

REY HAZAS Antonio, *La libertad de la mujer y sus límites en el teatro calderoniano: la heroína de La devoción de la cruz y otros personajes femeninos*, in Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal e José Cano Navarro, *Toledo: entre Calderón y Rojas. IV centenario del nacimiento de Don Pedro Calderón de la Barca*, Almagro, Cuenca, 2003, pp. 13-42.

REYRE Dominique, *Madrid como nueva Jerusalén. Del espacio escatológico al espacio nacional en El nuevo palacio del Retiro, auto sacramental de Calderón de la Barca*, in Françoise Cazal, Christophe González, Marc Vitse, *Homenaje à Frédéric Serralta: el espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: Actas del VII coloquio del GESTE, Toulouse, 1-3 de abril de 1998*, Frankfurt, Vervuert, 2002, pp. 497-515.

REYRE Dominique, *Onomástica cervantina. De Cerv-ante (s) à Rocin-ante ou comment inverser son destin par la création onomastique*, Poitiers, La Licorne, 1997, pp. 241-248.

REYRE Dominique, *Onomástica cervantina. Dictionnaire des noms des personnages du Don Quichotte de Cervantes*, Paris, ed. Hispaniques, 1980.

REYRE Dominique, *Transmisión poética y dramática del dogma en el auto El nuevo palacio del Retiro de Calderón. La teología eucarística en metáforas*, in "Crítico", 102, 2008, pp. 113-122.

RICE DE MOLINA Robin, *Mito, metamorfosis y transculturación en dos autos sacramentales: El Divino Orfeo de Calderón y El Divino Narciso de sor Juana de la Cruz*, in Ignacio Arellano, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños, II*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 937-951.

RICE ROBIN Ann, *El tema de pactos con el diablo: variaciones idiosincráticas en El esclavo del Demonio de Mira de Amescua y El mágico prodigioso de Calderón*, in Aurelio González, Serafín González, Lillian Von der Walde Moheno, *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, México, Colegio de México, 2010, pp. 185-203.

RICH GREER Margaret, *La estatua de Prometeo*, Kassel, Reichenberger, 1986.

RIVA Reynaldo, *Envidia demoníaca y providencia divina en El mágico prodigioso*, in

“Hispanófila”, 145, 2005, pp. 19-31.

RODRÍGUEZ Natalia F., *La devoción fingida sobre las tablas: dos vivencias de la hipocresía en el teatro barroco español*, in Anthony Close, *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 225-232.

ROIG Mónica, *La muerte representada: un ars moriendi teatral*, in Carmen Pinillos, *Ingenio, teología y drama en los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2012, pp. 137-149.

RUANO DE LA HAZA José María, *Introducción*, in Pedro Calderón de la Barca, *Andrómeda y Perseo*, ed. José María Ruano de la Haza, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 11-134.

RUBIERA Javier, *Un demonio de ida y vuelta. Sobre la edición de las acotaciones en el José de las mujeres*, in Anthony Close, *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 545-550.

RUIZ PÉREZ Pedro, *Ecos barrocos: manuscrito, auto de fe y relación en verso*, in Pierre Civil, *Siglos dorados. Homenaje a Agustín Redondo II*, Madrid, Castalia, 2004, pp. 1297-1313.

RUIZ RAMÓN Francisco, *Calderón dramaturgo: ¿clásico y/o contemporáneo?*, in Manfred Tietz, *Teatro calderoniano sobre el tablado*, Exeter, Franz Steiner Verlag Stuttgart, 2003, pp. 423-431.

RULL Enrique, *Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2004.

RULL Enrique, *Articulación dramática de la métrica en el auto Psiquis y Cupido (para Toledo)*, in Odette Gorsse e Frédéric Serralta, *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Tolosa, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 933-945.

RULL Enrique, *El mundo de lo maravilloso en los autos mitológicos de Calderón*, in Ignacio Arellano, Dominique Reyre, *El mundo maravilloso de los autos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 185-200.

RULL Enrique, *El teatro mitológico de Calderón y el drama wagneriano (I)*, in Abraham Madroñal Durán, *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, pp. 629-637.

RULL Enrique, *Introducción*, in Pedro Calderón de la Barca, *Autos sacramentales I. El Divino Jasón*, ed. Enrique Rull Fernández, Madrid, Castro, 1996, pp. IX-XLIV.

RULL Enrique, *Jasón divino y humano*, in Carmen Pinillos, *Ingenio, teología y drama en los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2012, pp. 151-164.

RULL Enrique, *La adaptación de las fábulas mitológicas al auto sacramental. El caso de Andrómeda y Perseo*, in Ignacio Arellano, Enrica Cancelliere, *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 481-498.

RULL Enrique, *Los límites de la comedia y el auto calderonianos*, in Ignacio Arellano, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños, I*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 817-825.

SAN GIOVANNI APOSTOLO, *Apocalisse*, in AA.VV., *La Bibbia*, Milano, Edizioni San Paolo, 2010.
Sant'Agostino, *La Trinità*, Roma, Città Nuova, 1998.

SANTANA HENRÍQUEZ Germán, *Mitología clásica y literatura española. Siete estudios*, Palmas de Gran Canaria, Cometa, 2003.

SANTIESTEBAN OLIVA Héctor, *El monstruo y su importancia en el drama calderoniano*, in Ignacio Arellano, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños, II*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 321-334.

SCHOLZ-HANSEL Michael, *Imágenes escénicas al servicio de la propaganda de los Austrias. Pintores y poetas del Siglo de Oro en diálogo*, in Manfred Tietz, *Teatro calderoniano sobre el tablado*, Exeter, Franz Steiner Verlag Stuttgart, 2003, pp. 455-465.

SERRANO DEZA Ricardo, *Cómo crean el espacio escénico los graciosos de los autos: análisis de deícticos en El Año Santo de Roma*, in Francisco Domínguez Matito e Julio Bravo Vega, *Calderón entre veras y burlas: actas de las II y III jornadas de teatro clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8, 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)*, Logroño, Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2002, pp. 243-253.

SIVIGLIA Isidoro di, *Arte e tecnica nelle etimologie*, ed. Adriano Caffaro, Giuseppe Falanga, Roma, Arci Postiglione, 2009.

SLATER John, *Sacramental Instrumentality: Representation, Demonstration, and the Calderonian Auto*, in "Bulletin of the Comediantes", 58:2, 2006, pp. 479-500.

SOLERA LÓPEZ Rus, *El retrete de Dánae en la comedia Las fortunas de Andrómeda y Perseo: problemas textuales y escenográficos*, in Ignacio Arellano, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños, II*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 335-348.

SPIES Johann, *Faust: das Volksbuch*, ed. Achim Seiffarth, Stoccarda, Klett Ernst Schulbuch, 2010.

SUÁREZ MIRAMÓN Ana, *El sistema teológico-estético en Ficino y Calderón*, in Anthony Close, *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 579-584.

SUÁREZ MIRAMÓN Ana, *Función metateatral de Culpa en el teatro sacramental de Calderón*, in Odette Gorsse e Frédéric Serralta, *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 989-999.

SUÁREZ MIRAMÓN Ana, *La función del pregón en los autos sacramentales de Calderón*, in AA.VV., *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*,

Kassel, Reichenberger, 1997, pp. 527-551.

SUÁREZ MIRAMÓN Ana, *La luz en el acontecer de lo maravilloso en los autos de Calderón*, in Ignacio Arellano, Dominique Reyre, *El mundo maravilloso de los autos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 201-214.

SUÁREZ MIRAMÓN Ana, *Los caminos celestes en el teatro de Calderón*, in “Revista de Literatura”, 129, 2003, pp. 213-224.

SUÁREZ MIRAMÓN Ana, *Los espacios nocturnos en el auto sacramental de Calderón*, in Ignacio Arellano, Enrica Cancelliere, *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 519-540.

SUÁREZ MIRAMÓN Ana, *Peregrinos y pícaros en los autos de Calderón*, in Christoph Strosetzki, *Actas del V congreso de la asociación internacional Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2001, pp. 1243-1253.

TERRONES DEL CAÑO Francisco, *Arte o instrucción y breve tratado que dize las partes que ha de tener el predicador evangélico*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.

TESTAVERDE Anna Maria, Silvia Castelli, *Le feste di Lerma nelle lettere degli ambasciatori fiorentini*, in Maria Grazia Profeti, Agustín Redondo, *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe III (1598-1621)*, Firenze, Alinea, pp. 49-68.

TIETZ Manfred, *El bestiario de Cristo en los autos sacramentales de Calderón*, in Ignacio Arellano, Dominique Reyre, *El mundo maravilloso de los autos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 215-228.

TIETZ Manfred, *El «espectador implícito» de los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca*, in Ignacio Arellano, Enrica Cancelliere, *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 561-586.

TIETZ Manfred, *El mundo maravilloso de los autos sacramentales y la lengua calderoniana*, in Ignacio Arellano, Dominique Reyre, *El mundo maravilloso de los autos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 215-227.

TIETZ Manfred, *Teatro calderoniano sobre el tablado*, Exeter, Franz Steiner Verlag Stuttgart, 2003.

TOBAR María Luisa, *Lo maravilloso en Calderón: mitología, magia y hagiografía*, in Anthony Close, *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 591-596.

TORDERA Antonio, *Dramaturgia y astucia escénica de lo cómico en Calderón, en este caso La hija del aire*, in Francisco Domínguez Matito e Julio Bravo Vega, *Calderón entre veras y burlas: actas de las II y III jornadas de teatro clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8, 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)*, Logroño, Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2002,

pp. 285-297.

TRAMBAIOLI Marcella, *Pero esto ahora no es del caso: la "praeteritio" en el teatro de Calderón*, in AA.VV., *Estaba el jardín en flor... Homenaje a Stefano Arata*, Toulouse, Le Mirail, 2003, pp. 855-863.

VALBUENA PRAT Ángel, *Historia de la literatura española II: los Siglos de Oro*, München, Versandbuchhandlung, 1960.

VALBUENA PRAT Ángel, *Los autos sacramentales de Calderón: clasificación y análisis*, Parigi, Revue Hispanique, 1924.

VALBUENA PRAT Ángel, *Teatro doctrinal y religioso*, Barcelona, Editorial Vergara, 1966.

VEGA GARCÍA-LUENGOS Germán, Héctor Urzáiz Tortajada, *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega*, Salamanca, Varona, 2010.

VICENS VIVES Jaume, *Profilo della storia di Spagna*, Torino, Einaudi, 1960.

VILAR Pierre, *Historia de España*, Barcelona, Crítica, 1981.

VILLANUEVA FERNÁNDEZ Juan Manuel, *Interpretación teológica de la vida y el teatro. De Mira a Calderón*, in Ignacio Arellano, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños, II*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 1013-1026.

VILLANUEVA FERNÁNDEZ Juan Manuel, *Los cuatro sentidos bíblicos y los autos*, in Ruth Fine e Ignacio Arellano, *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2009, pp. 461-477.

VILLANUEVA Juan Manuel, *Mira de Amescua, maestro de Calderón*, in Christoph Strosetzki, *Actas del V congreso de la asociación internacional Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2001, pp. 1326-1340.

VILLARINO MARTÍNEZ Beatriz, *El jardín de Falerina. Un auto mitológico de Calderón*, in "Espéculo: revista de estudios literarios" 31:10, noviembre de 2005-febrero de 2006.

VITSE Marc, *Métrica y estructura en El verdadero Dios Pan de Calderón*, in Abraham Madroñal Durán, *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, pp. 787-795.

WALZER Hanaa, «*De orientalismo a cristianocentrismo: los límites del humanismo calderoniano*», in "Revista Canadiense de Estudios Hispánicos", 29.1, 2004, pp. 231-246.

WARDROPPER Bruce W., *Critical essays on the theater of Calderón*, New York, New York University Press, 1965.

WARDROPPER Bruce W., *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. Evolución del auto sacramental antes de Calderón*, Salamanca, Anaya, 1967.

WARDROPPER Bruce W., *Teatro español del Siglo de Oro*, New York, Bookfeathers, 1970.

WARDROPPER Bruce W., *The impact of folk song on sacred and profane love poetry in post-tridentine Spain*, Portland, Larry W Price Book, 1986.

WORLEY Robert D. Jr., *Rasgos cristológicos del protagonista de El santo rey don Fernando*, in Ignacio Arellano, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños, II*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 1027-1036.

ZAFRA Rafael, *Calderón y la pintura: vivificación e inspiración pictórica en el auto sacramental Primer y segundo Isaac*, in Ignacio Arellano, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños, II*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 1037-1058.

ZAFRA Rafael, *El Baile de las Pasiones en los autos de Calderón*, in Ignacio Arellano, Dominique Reyre, *El mundo maravilloso de los autos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 229-240.

ZAFRA Rafael, *El carro de auto sacramental: un espacio para la maravilla*, in Ignacio Arellano, *Loca ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2003, pp. 427-438.

ZAFRA Rafael, *La «estructura de cuestión» en las loas sacramentales calderonianas*, in Ignacio Arellano, Enrica Cancelliere, *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 625-636.

ZUGASTI Miguel, *El espacio del jardín en los autos sacramentales de Calderón*, in Ignacio Arellano, *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños, II*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 1059-1072.

BIBLIOGRAFIA ON LINE

<http://www.memofonte.it.html>