

Escenificación del deicidio en los autos sacramentales de Calderón (Elementos teatrales del antijudaísmo español)

Dominique Reyre

LEMSO, Université de Toulouse-Le Mirail

Durante siglos en el mundo cristiano, se enseña el odio contra el judío deicida acusándole de haber crucificado a Jesús sin arrepentimiento ni expiación posible. Varios argumentos en favor de este tema privilegiado del antijudaísmo proceden de la lectura que los Padres de la Iglesia hicieron de los Evangelios, por ejemplo, la idea de que los judíos, por asesinar a los profetas, habían de matar al Mesías¹. No cabe duda de que dichas referencias hostiles a los judíos reflejan el contexto histórico de los conflictos entre la Iglesia naciente y la Comunidad judía, ya que a partir de la instauración del Cristianismo como religión de Estado², se achaca a los judíos una responsabilidad de la que se descarga a las autoridades romanas y que hace del pueblo de Israel el único culpable³.

A pesar de que la acusación haya sido levantada recientemente por la Iglesia⁴ y aunque los Reyes de España reivindicquen las raíces judías del país mediante un discurso

¹ Véanse Hechos 7, 51-52; 1 Tes, 2, 14-16; Mateo, 23, 36.

² En 313 la conversión al cristianismo del emperador Constantino marcó el principio del antijudaísmo oficial; véase Jules Isaac, *Genèse de l'antisémitisme*, Paris, Calmann-Lévy, 1956, pp. 153 y siguientes.

³ Más tarde, en 1205, el cuarto Concilio de Latrán decidió que los judíos llevarían una señal distintiva (el círculo de paño rojo en el hombro derecho) para diferenciarles de los cristianos. Sugerimos la posible referencia a la sangre del deicidio en los orígenes de la creación de esta señal en nuestro análisis, «La voz Judío en el *Tesoro de la Lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias y en su *Suplemento*», *Criticón*, 61, 1994, pp. 81-94.

⁴ Véase la declaración *Nostra Aetate* del Concilio Vaticano II citada por Jean Dujardin en «Un nouveau regard de l'Église sur le peuple juif», *Mémoires et fidélité séfarades 1492-1992*, Actes du colloque 1492-1992: «Cinquième Centenaire de l'Expulsion des Juifs d'Espagne», Université de Rennes 2, PU, 1993, pp. 63-75.

de la continuidad, elíptico en lo que a las «sombras del pasado» se refiere⁵, cabe preguntarse si el peso de la tradición antijudía hace posible este cambio ideológico. Por supuesto, el presente artículo no pretende contestar a esta pregunta sino sólo ofrecer algunos elementos de comprensión de una forma de transmisión del antijudaísmo que sobrevive hoy⁶ y forma parte de la memoria colectiva española.

Efectivamente, a lo largo de la Edad Media, propagan el tema del judío deicida tanto la liturgia⁷, la exégesis cristiana⁸ y la iconografía⁹ como el teatro primitivo¹⁰. En este último caso, sin embargo, la situación de España es distinta de la de Francia, Alemania e Inglaterra¹¹; a diferencia de lo que pasa en estos países, y fuera de escasas representaciones recitadas de la Pasión y reguladas en pleno siglo XIII por un texto de *Las Partidas* del rey Alfonso el Sabio¹², no existe verdadera tradición escenográfica de la

⁵ Analizamos el discurso de S. M. El Rey en la sinagoga de Madrid a 31 de Marzo de 1992, en «Sefarad des rois d'Espagne», *Ibéricas*, 7 (en prensa). En su discurso el rey expresa claramente su deseo de integrar a los judíos en la España moderna: «Sefarad no es ya una nostalgia sino un hogar en el que no debe decirse que los judíos se sienten como en su propia casa, porque los hispano-judíos están en su propia casa, en la casa de todos los españoles»; véase el texto del discurso en apéndice del citado artículo.

⁶ Uno de los más antiguos misterios medievales, «el Misteri de Elche» (el texto en lengua valenciana fue retocado al final del siglo XV), sigue representado hoy por el pueblo, a quince de agosto, para celebrar la Asunción de la Virgen; Ángel Valbuena Prat describe así lo que llama «la judiada»: «los judíos, creyendo que los discípulos de Cristo van a hacer un simulacro de resurrección, quieren apoderarse del cuerpo de la Virgen muerta; dramáticamente los apóstoles luchan contra la turba de la Sinagoga para defender los sagrados restos, pero vencidos por el mayor número parece se va a llegar a una sacrílega solución cuando milagrosamente, al acercarse al cuerpo de María, los judíos quedan paralizados y atónitos. Comprenden entonces que algo sobrenatural ha ocurrido, se dan cuenta de la verdad del misterio cristiano de la resurrección y piden a los apóstoles ser bautizados»; véase *Historia del Teatro Español*, Barcelona, editorial Noguer, 1956, pp. 14-16.

⁷ Por ejemplo el canto de los Improperios del Viernes Santo y la oración «*Oremus et pro perfidis judaeis*». La liturgia bizantina de Semana Santa ofrece todavía hoy ejemplos de esta forma de antijudaísmo: «Prepara tus sacerdotes, o Judea, prepara tus manos al deicidio» (Lunes Santo); «el enjambre de los deicidas, la raza impía de los judíos clamando a Pilatos, crucifica a Cristo inocente» (Viernes Santo), Jules Isaac, *op. cit.*, p. 135 (en francés, la traducción es nuestra).

⁸ El antijudaísmo de los Padres de la Iglesia ha sido analizado por Jules Isaac, *Jésus et Israël*, Paris, Fasquelle Éditeurs, 1959, pp. 360-549. Traducimos algunas expresiones infamantes citadas y empleadas para designar a los judíos: «asesinos del Señor, abogados del diablo» (Gregorio Nazianceno), «pérfidos bandidos, destructores aborrecidos de Dios» (Juan Crisóstomo).

⁹ Blumenkranz, *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Paris, Études Augustiniennes, 1966, pp. 117-118.

¹⁰ H. Pflaum, «Les scènes de juifs dans la littérature dramatique du Moyen Age», *Revue des Études Juives*, 89, 1930, pp. 111-134.

¹¹ En Francia, Inglaterra y Alemania, abundan las representaciones escénicas de la Pasión; véanse los siguientes repertorios de obras: Petit de Julleville, *Les Mystères*, Paris, 1880; J. E. Wells, *A Manual of the writings in Middle English*, New Haven, 1916; M. Rudwin, *A historical and bibliographical survey of the German religious drama*, Pittsburg, 1924.

¹² «Representación hay que pueden los clérigos fazer; así como de la Nasciencia de Nuestro Señor [...] e de su Resurrección, que muestra que fue crucificado y resucitó al tercer día», texto citado por Ángel Valbuena Prat, *op. cit.*, p. 13; esta cita revela que las Pasiones medievales estaban representadas en la perspectiva de la Resurrección, lo que podría explicar, en parte, la falta de escenificación del trance de la agonía de Cristo. En cambio, en el registro burlesco existe la tradición de las pullas antijudías relacionadas con la crucifixión, tradición presente en Timoneda y Luis Zapata, como indica Eugenio Asensio en su *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 160-161. El mismo Calderón recogió esta tradición en el *Entremés de los Instrumentos*, en que alude a los conversos como «testigos de vista» del deicidio (Calderón

muerte de Jesús¹³. Entrando en el siglo XV, el arcipreste de Talavera menciona de pasada, en su libro *El Corbacho*, una representación de la Pasión¹⁴, lo que parece demostrar la existencia de una continuidad dramática. Ya muy avanzado el siglo, Juan del Encina, en sus dos *Representaciones de la Pasión*, no evoca la muerte de Cristo sino *a posteriori*, primero durante la visita al sepulcro sin introducir más elemento escénico que el paño de Verónica quien cuenta el drama del Calvario¹⁵, y luego durante el encuentro de los discípulos, camino de Emaús¹⁶. Cuando, en aquella época, los dramaturgos insertan un elemento visual para reforzar su descripción, no es más que un medio escenográfico secundario que permite conmover al público, pero sin llegar a ser constitutivo del esquema dramático. Además, el modo indirecto del relato de la crucifixión mantiene una distancia entre la muerte de Cristo y el público. Así, a finales del siglo XV, en su *Auto de la Pasión*, Lucas Fernández pone en escena a unos personajes que han presenciado la Pasión del Señor y que, como testigos oculares, narran los hechos, lamentándose y llorando al mismo tiempo los sufrimientos de Cristo y de su madre. San Mateo recita y glosa su evangelio evocando el cuerpo brutalizado y ensangrentado de Jesús:

Pilatos, por contentar
 aqueste pueblo malvado,
 luego le hizo desnudar,
 y tantos azotes dar
 que todo quedó llagado
 y d'espinas coronado,
 le vi y quedé no sé como.
 Mostrógelos enpurpurado
 y denostado,
 diziéndoles: *ecce homo*.¹⁷

Entonces, consciente de la insuficiencia de las palabras, el dramaturgo recurre a un procedimiento visual indicado en una acotación escénica:

de la Barca, Entremeses, Jácara y Mojigangas, ed. de E. Rodríguez y A. Tordera, Madrid, Castalia, 1982, p. 231, v. 60).

¹³ Dicha ausencia es sorprendente en el país de los patéticos pasos procesionales de Semana Santa, y del agudo sentido pasionario de las esculturas como las de Gregorio Hernández y de Pedro de Mena.

¹⁴ Citado por Carmen Torroja Menéndez y María Rivas Palá, *Teatro en Toledo en el siglo XV: «Auto de la Pasión» de Alonso del Campo*, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, Anejo XXXV, Madrid, 1977, p. 138.

¹⁵ El título de la primera es: «Representación a la muy bendita pasión y muerte de nuestro precioso Redentor, adonde se introduzen dos hermitaños, el uno viejo y el otro moço, razonándose como entre padre y hijo, camino del santo sepulcro; y estando ya delante del monumento, allegóse a razonar con ellos una muger llamada Verónica, a quien Cristo cuando le llevaban a crucificar dexó imprimida la figura de su glorioso rostro en un paño»; véase Juan del Encina, O. C., edición de Ana María Rambaldo, Madrid, Clásicos Castellanos, 1983, p. 22.

¹⁶ Véase Juan del Encina, *op. cit.*, pp. 26 y siguientes.

¹⁷ Lucas Fernández (1474-1542), *Farsas y Églogas*, ed. M^a Josefa Canellada, Madrid, Castalia, 1976, p. 222, vv. 347-356.

*Aquí se ha de mostrar un ecce homo de improviso para provocar a la gente a devoción, así como lo mostró Pilatos a los judíos, y los recitadores hincanse de rodillas cantando a cuatro voces: ecce homo, ecce Homo, ecce homo.*¹⁸

A pesar del esfuerzo de visualización que acompaña el canto del coro, la escenificación no pierde su carácter estático, quizás compensado por el naturalismo extremado del relato:

Con la voz enronquecida,
rompidas todas las venas
y la lengua enmudecida,
con la color denegrida,
cargado todo de penas
y los miembros destorpidos,
los ojos todos sangrientos,
los dientes atenazados,
lastimados
los labios con los tormentos...¹⁹

Luego, en el momento de la crucifixión, Lucas Fernández manda poner una cruz en el escenario mientras el público entona un himno de circunstancia:

*Aquí se ha de poner una cruz, de repente a desora, la cual han de adorar todos los recitadores hincados de rodillas, cantando en canto de órgano: O Crux ave spes unica...*²⁰

Este recurso a un cuadro y a una cruz constituye una primera tentativa escenográfica para hacer el momento de la muerte de Cristo más próximo a los espectadores, pero esta inserción preponderante de lo litúrgico en lo teatral sigue conservando un notable estatismo²¹.

Por lo general, en aquella época, los dramaturgos prefieren prescindir de la escenificación del trance de la muerte de Cristo. Así, el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo²² no abarca en su totalidad los sucesos que componen la Pasión, sino sólo algunos de ellos (oración del huerto, prendimiento, negación de Pedro, sentencia de Pilatos, encuentro de Nuestra Señora y San Juan). De manera que se dan dos relatos de la muerte de Cristo, anticipado el uno (el de Pilatos)²³, retrospectivo el otro (el de San Juan a Nuestra Señora)²⁴.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 224, vv. 396-405.

²⁰ *Ibid.*, p. 228.

²¹ Manuel Ruiz Lagos llama la atención sobre esta técnica; véase: «Una técnica dramática de Calderón, la pintura y el centro escénico», *Segismundo*, 3, 1966, especialmente pp. 92-93.

²² Carmen Torroja Menéndez y María Rivas Palá, *op. cit.*, p. 139.

²³ Pilatos: «que sea crucificado / syn ningún detenimiento, / e sea enclavado / con dos clavos en las sus manos / con otro a los pies entramos; / e qu'esté así enclavado / en la cruz hasta que muera. Véase Carmen Torroja Menéndez y María Rivas Palá, *op. cit.*, p. 176, fol. 26v. b.

²⁴ Sant Juan: «Los judíos le prendieron / e anlo tanto atormentado / fasta en cruz lo poner, / e llagáronlo a tan fuerte / que non vos lo puedo contar, / e fasta le dar muerte / allá en el monte Calvar». Véase Carmen Torroja Menéndez y María Rivas Palá, *op. cit.*, p. 177, fol. 24r. b.

Y las cosas, al parecer, no cambian fundamentalmente, en lo que a esta modalidad esc6nica se refiere, en el desarrollo del teatro religioso precalderoniano. As3 es como, casi un siglo m3s tarde, Lope de Vega, en la obra titulada *El Heredero del Cielo*,²⁵ ofrece otra transcripci3n escenogr3fica de la crucifixi3n, pero sin llegar todav3a a representarla en el escenario. Uno de los personajes de este auto, el Pueblo Hebreo, pide al Sacerdocio que corte el cuello del Heredero sugiri6ndole el suplicio de la cruz; pero todo sigue en plano verbal excepto la visualizaci3n de la imposici3n del madero, indicada en una acotaci3n esc6nica:

SACERDOCIO Es verdad,
 pongamos en las espaldas
 un madero del lagar.
 (*P3nenle una cruz y ll6vanle*)

Luego, para evocar el deicidio que todav3a no tiene lugar en el escenario, Lope recurre tambi6n a la utilizaci3n de una apariencia pintada que representa los cr3menes cometidos por el Pueblo Hebreo contra el primero y el 6ltimo de los profetas, Isa3as y San Juan Bautista. As3 se da a entender al p6blico la idea de crimen hereditario y, por lo tanto, la de la de continuidad entre el Antiguo y el Nuevo Testamento:

Desc6brese un lienzo y v6ase Isa3as aserrado por medio del cuerpo y San Juan Bautista degollado, y el Heredero en medio, en la cruz. ²⁶

Esta t6cnica pict3rica le permite a Lope excusar la escenificaci3n directa de la agonia de Cristo. Lo que contempla el p6blico es el resultado del deicidio y no el acto mismo.

De modo que se puede hablar de innovaci3n cuando Calder3n, en su teatro apolog6tico del dogma eucar3stico, o sea en sus *Autos Sacramentales*, incluye la escenificaci3n de la Pasi3n en el mismo esquema dram3tico de algunas de estas obras. Para el dramaturgo, se trata de representar ante los ojos de los espectadores el n6cleo del drama mesi3nico actualizado a diario en el sacramento de la Eucarist3a por la consagraci3n sacerdotal del pan y del vino. En el marco pol6mico del auto sacramental entendido como instrumento de defensa y celebraci3n del dogma eucar3stico, el Juda3simo puede aparecer como el mayor enemigo del art3culo de fe sacramental, lo que lleva al dramaturgo a operar una focalizaci3n en el deicidio. 6ste se convierte en cumbre de las tensiones dram3ticas, de las pulsiones agresivas y de las violencias f3sicas y verbales del Juda3simo²⁷. Y puesto que en el teatro aleg3rico calderoniano, lugar de

²⁵ Lope de Vega, O. C., ed. Men6ndez y Pelayo, BAE, 152, p. 186b.

²⁶ *Ibid.*, p. 188.

²⁷ El punto de partida del presente trabajo contradice la opini3n de A. Navarro Gonz3lez seg6n la cual Calder3n no despierta odio sino compasi3n para con el Juda3simo en sus autos sacramentales; v6ase A. Navarro Gonz3lez, «La figura del Juda3simo en los autos de Calder3n», *Estudios sobre Calder3n. Actas del Coloquio Calderoniano*, Universidad de Salamanca, 1985, p. 112. Por lo contrario, concordamos con el an3lisis de M. Delgado Morales, quien subraya que el Juda3simo es el mayor enemigo de los postulados doctrinales de Calder3n; v6ase «La Sinagoga y el Juda3simo en los Autos Sacramentales de Calder3n», *Segismundo*, 39-40, 1984, pp. 135-44. A nuestro parecer, los personajes aleg3ricos del juda3simo de Calder3n y el esquema dram3tico de los autos s3lo pueden ser interpretados a la luz de la teolog3a cristiana del juda3simo, basada en el concepto de sustituci3n de Israel por el *Verus Israel* (la Iglesia). Por eso los estudios de 3ndole hist3rica y literaria de A. M. Pollin, aunque aporten abundante informaci3n sobre los personajes, no

confrontaciones abstractas, la escenografía del deicidio no puede valerse de la caracterización tradicional de los personajes enemigos de Cristo y presentes en las Pasiones recitadas (como Judas, Poncio Pilatos, Caifás), Calderón tiene que elaborar nueva escenografía, capaz de intensificar la acción para compensar esta falta de individualización de los personajes. Para animar el marco austero y estático de las discusiones teológicas, desarrolla entonces una puesta en escena de fuerte carácter plástico y rítmico²⁸. Hasta tal punto que la escenificación del deicidio aparece, en la escritura sacramental de Calderón, como un ejemplo altamente ilustrativo de la pericia escenográfica del dramaturgo y, a la vez, como un caso específico de la misma, debido a las peculiaridades de un «paso» de por sí escenificable pero, hasta él, sin verdadera tradición escénica.

De ahí la necesidad del estudio que presentamos a continuación sobre la escenificación del deicidio en los autos calderonianos, estudio centrado particularmente en el examen de las acotaciones escénicas (que incluimos previamente en un catálogo razonado) y en la técnica dramática utilizada para representar en el escenario aquel momento inaudito e inconcebible de la muerte del Creador, momento que el dramaturgo, a través del terremoto que tradicionalmente lo acompaña, evoca como un vertiginoso retorno al caos anterior a la ordenación de los elementos:

Toda la máquina hermosa
de los orbes celestiales
titubea, desplomada,
si se cae o no se cae...²⁹

AUTOS SACRAMENTALES EN QUE INTERVIENEN LOS PERSONAJES
ALEGÓRICOS DEL JUDAÍSMO, CON SUS DENOMINACIONES

(Las negritas señalan los títulos de los autos analizados en el presente artículo.)³⁰

IS : **LA IGLESIA SITIADA** (anterior a 1630, Judaísmo)

NP : **EL NUEVO PALACIO DEL RETIRO** (1634, Judaísmo)

MM : **LOS MISTERIOS DE LA MISA** (1640, Judaísmo)

PCT : **PSIQUIS Y CUPIDO** (Toledo, 1640, Sinagoga y Judaísmo)

SG : **EL SOCORRO GENERAL** (1644, Sinagoga)

HC : **LA HUMILDAD CORONADA DE LAS PLANTAS** (1644, Espino)

plantean el verdadero problema de la teatralidad antijudía; véanse A. M. Pollin, «El Judaísmo: Figura dramática del auto *El nuevo palacio del Retiro* de Calderón de la Barca», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 276, 1973, pp. 579-88 y «Judaísmo y Sinagoga en Calderón: recreación de un tema alegórico medieval», *Revista de Literatura*, 107, 1992, pp. 149-81.

²⁸ «Calderón sobrepasa las reglas convencionales de la época para ajustarse a la temática con gran fuerza visual» hace notar J. E. Varey, a propósito de las obras profanas, en *Cosmovisión y escenografía en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987, p. 272.

²⁹ SC, 606b.

³⁰ Para las dataciones, recurrimos a A. A. Parker, *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983, pp. 250-252. Utilizamos las abreviaciones de H. Flasche y G. Hofmann, *Konkordanz zu Calderón. Concordancia aplicada a las obras de Calderón. Autos sacramentales*, 5 vols., Hildesheim, N. York, Georg Olms, 1979-1984.

- LE : *LLAMADOS Y ESCOGIDOS*, Loa (antes de 1645, Asia)
 LE : *LLAMADOS Y ESCOGIDOS* (antes de 1645, Sinagoga)
 SS : *LA SIEMBRA DEL SEÑOR* (antes de 1645, Judaísmo)
 VG : *LA VACANTE GENERAL* (1647, Sinagoga y Judaísmo)
 RE : *A DIOS POR RAZÓN DE ESTADO* (1649 ?, Sinagoga y Ley Escrita)
 SC : *LA SEMILLA Y LA CIZAÑA* (1651, Asia y Judaísmo)
 VZ : *EL VALLE DE LA ZARZUELA* (1655 ?, Asia)
 TPP : *TU PRÓJIMO COMO A TI*, Loa (1656 ?, un sacerdote vestido de judío)
 CE : *LA CURA Y LA ENFERMEDAD* (1657 ?, Judaísmo)
 OR : *EL ORDEN DE MELCHISEDECH* (antes de 1657 ?, Judaísmo y Sinagoga)
 SP : *EL SACRO PARNASO* (1659, Judaísmo)
 MT : *EL MAESTRAZGO DEL TOISÓN* (1659, Sinagoga)
 DI : *EL DIABLO MUDO* (1660, Judaísmo)
 PR : *EL PRIMER REFUGIO DEL HOMBRE Y PROBÁTICA PISCINA* (1661, el Afecto 1º)
 OM : *LAS ÓRDENES MILITARES* (1662, Judaísmo)
 PCM : *PSIQUIS Y CUPIDO* (Madrid, 1665, Hebraísmo, Segunda Edad)
 PCM : *PSIQUIS Y CUPIDO*, Loa (Madrid, 1665, Judaísmo y Afecto del Judaísmo)
 HP : *EL NUEVO HOSPICIO DE POBRES* (1668, Hebraísmo)
 VDP : *EL VERDADERO DIOS PAN* (1670, Judaísmo y Sinagoga)
 SRP : *EL SANTO REY DON FERNANDO*, primera parte (1671, Hebraísmo / Judaísmo)
 SRS : *EL SANTO REY DON FERNANDO*, segunda parte (1671, Ley Escrita)
 AD : *EL ARCA DE DIOS CAUTIVA* (1673, Ley Escrita y Sinagoga)
 VI : *LA VIÑA DEL SEÑOR* (1674, Hebraísmo y Sinagoga)
 DD : *EL DÍA MAYOR DE LOS DÍAS* (1678, Hebraísmo/Judaísmo/Hebraísmo y Ley Escrita)
 TE : *EL TESORO ESCONDIDO* (1679, Judaísmo/Hebraísmo y Sinagoga)
 CI : *EL CORDERO DE ISAÍAS* (1681, Pueblo Hebreo)
 DF : *AMAR Y SER AMADO Y DIVINA FILOTEA* (1681, Hebraísmo)

CATÁLOGO RAZONADO DE ACOTACIONES DEL DEICIDIO³¹

El gran número de las acotaciones que indican juegos escénicos agresivos (gestos, ademanes y movimientos) revela la importancia que otorgó Calderón a la puesta en escena del deicidio. El momento de la muerte del «Dios-Hombre» está generalmente precedido de una serie de acotaciones breves con verbos que expresan una aceleración de las acciones.

³¹ Sólo reproducimos las acotaciones de la escenografía del deicidio, indicando previamente (entre corchetes) el contexto mediante un breve resumen del argumento del auto. Manejamos la edición de Ángel Valbuena Prat, *Calderón de la Barca, Obras Completas*, Tomo III, *Autos Sacramentales*, Madrid Aguilar, 1987. Los autos van citados según el orden de su posterior estudio en el presente artículo.

1- *Psiquis y Cupido de Madrid*, loa: [*Para vestir al soldado Emanuel, que ha de salvar al hombre, el Entendimiento ha convocado al Judaísmo y al Gentilismo. Mientras que el Judaísmo viste para su muerte a Emanuel, el Gentilismo le viste de Rey.*]

«Sale el Afecto del Judaísmo en su traje, y traerá en una fuente algunas de las insignias de la Pasión, que después se dirán» (364a); «Quita el Judaísmo la Cruz de la fuente de su Afecto y se la pone a Emanuel», «Toma el Judaísmo de la fuente de su Afecto una caña y se la da a Emanuel» (364b); «Toma el Judaísmo la corona de espinas y pónesela a Emanuel en la cabeza», «Saca el Judaísmo el título de la fuente de su Afecto y le lee la Gentilidad; ha de estar escrito con estas cuatro letras: I. N. R. I.», «Quítanle la túnica a Emanuel», «Recogen la túnica y la reparten entre los dos: el Judaísmo y su Afecto», «Ponen la túnica en la fuente», «Echa el Judaísmo en los brazos de la Muerte a Emanuel y hace que muere» (365a y b).

Personajes decididas: el Afecto del Judaísmo y el Judaísmo.

Indumentaria: traje [a lo judío].

Accesorios: fuente, insignias de la Pasión: cruz, caña, corona de espinas, título: I. N. R. I.

Plasmación escénica del deicidio: echa [el Judaísmo] a Emanuel en los brazos de la Muerte.

2- *La Semilla y la Cizaña:* [*El Judaísmo, mayoral del Asia, personaje alegórico que le acompaña en este Auto, se niega a recibir al Sembrador, enviado del Padre para sembrar la Palabra. Después de herir a la Inocencia en el rostro, le hace sufrir toda la Pasión.*]

«[El Judaísmo] tómalas [piedras], y al tirarle [al Sembrador], se ponen delante África y Paganismo», «Entra[n]se [África y Paganismo] por en medio, quitándole las piedras de las manos», «Quítale [el Judaísmo a la Gentilidad] la corona, y apart[a] a los demás y Europa y él se ponen en medio» (605a); «[El Judaísmo] quita el velo a las espigas y pasa», «Dale la caña [al Sembrador]», «Póncele la corona», «Véndale los ojos con el cendal» (605a y b); «Quítale [el Judaísmo a la Gentilidad] el bastón de que se hace cruz», «Pónense a los dos lados: el Paganismo al izquierdo y el Gentilismo al derecho», «Dale con la Cruz, y él la toma y suena terremoto», «Terremoto», «Terremoto y vanse [la Gentilidad y Europa] llevándole [al Sembrador] en medio» (606a y b).

Personajes decididas: el Judaísmo y el Asia.

Indumentaria: corona de espigas verdes³² (Asia).

Accesorios: sangre, velo/cendal, caña, corona [de espinas], piedras, puñal³³, bastón/cruz.

Accesorios sonoros: ruidos y terremoto.

Plasmación escénica del deicidio: dar con la cruz [el Judaísmo al Sembrador].

3- *La Siembra del Señor:* [*El Judaísmo, encargado por la Culpa de moler y trillar el grano en el campo del Padre, se niega a recibir al Hijo y decide matarle con la ayuda de la Idolatría y de la Apostasía. Pero ambas le abandonan en el momento del delito.*]

«[El Judaísmo] saca una cruz.», «Saca [la Idolatría] una guadaña», «Saca [la Apostasía] un palo con tres clavos», «Dentro, música» (691a y b); «[La Apostasía y la Idolatría] cógenle [al Judaísmo] los dos en medio»; (693b); «Dale [el Judaísmo a Emanuel] con la Cruz y cae en el suelo», «Cae abrazado de la Cruz», «[El Judaísmo] toma la Cruz», «Dentro cajas...», «Déjale la cruz [el Judaísmo a la Fe]» (694a-695a).

Personajes decididas: el Judaísmo

Accesorios : guadaña [la Idolatría], palo con tres clavos [la Apostasía], cruz.

³² SC, 601b.

³³ Acción anterior del Judaísmo quien saca un puñal y da a la Inocencia ensangrentándole el rostro; SC, 591a.

Accesorios sonoros: música, cajas; ruidos y terremoto.

Plasmación escénica del deicidio: [Emanuel] da con la cruz y cae (dos veces).

4- *El Día Mayor de los Días:* [A petición de la Noche amenazada por la llegada del Zagal, enviado del Padre para plantar la semilla de la Palabra, el Hebraísmo, ayudado por la Idolatría y la Apostasía, decide matarle. Pero, en el momento del delito, ambas se interponen y se convierten en los facinerosos crucificados con el Zagal.]

«Sale Hebraísmo [o Judaísmo]», «Al irle a dar el Hebraísmo, se pone el Zagal en medio de la Idolatría y la Apostasía», «Dale con la cruz, cae en el suelo el Zagal y suena terremoto», «Terremoto», «Vase [el Zagal]» (1656b).

Personajes deicidas: Hebraísmo

Accesorios: cruz.

Accesorios sonoros: terremoto.

Plasmación escénica del deicidio: [Hebraísmo] da con la cruz [al Zagal].

5- *El Maestrazgo del Toisón:* [La Sinagoga, convidada a las bodas del Príncipe, su prometido esposo, con la Infanta (Ley de gracia/Iglesia), se niega a reconocerle bajo la insignia del Cordero del collar de la Toisón y decide ir de luto. Para vengarse, compra ésa «en treinta dineros» a la Malicia, que acaba de robarla. Como buena lapidaria acostumbrada a la lapidación, quiere comprobar si el oro es fino, pero al descubrir que es oro y pedernal (divinidad y humanidad) martiriza al Cordero con los instrumentos de la Pasión.]

«Saca la Lisonja en una fuente lo que van diciendo los versos, y una luz», «Dale el collar», «[la Sinagoga] tócale [el cordero del collar] en una sogá», «Tócale a unos azotes», «Tócale a una corona de espinas», «Tócale a unos clavos y a una cruz», «Dentro tempestad», «Deja [la Lisonja] caer la fuente con las insignias», «Ruido» (910b-911a).

Personajes deicidas: la Sinagoga.

Indumentaria: a lo judío.

Accesorios: luz, fuente, collar, azotes, corona de espinas, clavos y cruz.

Accesorios sonoros: tempestad.

Plasmación escénica del deicidio: [la Sinagoga] toca en [el cordero del collar], toca a...

6- *La Humildad Coronada de las Plantas:* [Un concurso está organizado para elegir la planta capaz de salvar al hombre decaído y cada uno de los árboles se identifica con una religión. El Espino escoge al Judaísmo y se enfrenta con el Cedro que lleva también palmas y ciprés y una cruz.]

«Cúbrese las nubes, suenan las chirimías, representando y cantando los dos [ángeles], y sale el Cedro con una cruz y una palma en un brazo de ella, repitiendo los dos versos con la música», «Arrímase al paño, y la cruz delante, que sea de su estatura, a manera de enclavada, en los brazos hojas de ciprés, de cedro y palma, y échase al pie de ella, y sale el Espino», «[El Almendro] arranca las hojas de Ciprés» (397a y b); «[El Laurel] Arranca las hojas de Cedro», «[La Encina] Arranca las hojas de Palma» (398a); «Abrázase [el Espino] con la Cruz [el Cedro] y sale sangre», «[Espino], turbado», «Toma la Cruz [el Cedro], y arrimándose a ella viene a dar en los brazos de la Vid y de la Espiga, que le reciben de rodillas y llevan entre las dos», «Vanse los tres» (401a).

Personajes deicidas: el Espino.

Accesorios: hojas de ciprés, cedro y palma, almendro y laurel, vid y espiga cruz y sangre.

Plasmación escénica del deicidio: abraza [el Espino] con la Cruz [al Cedro].

7- *La Vacante General* : [El Judaísmo no acepta perder su preeminencia y sus tres cátedras –la penitenciaría de Elías, la doctoral de Leyes de Moisés, la magistral de Predicación de Jonas– con la llegada de la Nueva Ley del Evangelio. No se resigna a ser considerado como mera prefiguración y decide vengarse.]

«Dale [el Judaísmo] una Cruz [a Emanuel]», «Al tomar la cruz Emanuel, suena ruidos y terremoto», «Hincándose de rodillas canta [la Inocencia] mientras Emanuel con la cruz pasa por medio, triunfando» (486a y b).

Personajes deicidas: el Judaísmo y la Sinagoga.

Accesorios sonoros: ruidos y terremoto.

Accesorios : alfanje³⁴, cruz.

Plasmación escénica del deicidio: da [el Judaísmo] una Cruz [a Emanuel].

8- *El Diablo Mudo* : [El Demonio escoge al Judaísmo y a la Gentilidad para vengarse de los milagros que hace el Peregrino, pero ésta, presa de remordimientos, renuncia a participar de la muerte del Peregrino.]

«Llévale [el Peregrino] el Judaísmo a la Gentilidad», «Vuélvele la Gentilidad al Judaísmo», «Empuña [el Judaísmo] la espada», «Quítale el báculo, y al arbolarse forma una cruz en el aire; la Naturaleza Humana se pone en medio con que ejecutando en ella el golpe, cae en brazos del Peregrino desmayada, y él se arrodilla con ella, ensangrentándose el rostro y manos en su herida; la Naturaleza Divina se está suspensa y elevada, y el Peregrino con ansias de muerte, cayendo y levantando, toma una punta del velo con que la Naturaleza Divina tiene cubierto el rostro y se va desplegando el velo a tiempo que la Naturaleza Humana tomando la otra punta, de suerte que se vea la Divina entre los dos, pendiente de ambos, descubierto el rostro», «Vase [el Peregrino]», «Vase la Naturaleza Divina», «Cayendo la Naturaleza [Humana], el terremoto dentro, y todos se asombran», «Terremoto [dos veces]» (960a-961a).

Personajes deicidas: el Judaísmo.

Accesorios: espada [el Judaísmo], báculo/cruz [el Peregrino], sangre, velo.

Accesorios sonoros: terremoto.

Plasmación escénica del deicidio: [el Judaísmo] quita el báculo [al Peregrino], [el Judaísmo] ejecuta el golpe.

9- *El Valle de la Zarzuela*: [El Demonio, en metáfora de hidra de siete cabezas, decide impedir el triunfo del Príncipe cazador enviado por el Rey para salvar al hombre. Con la ayuda de las cuatro partes del mundo (Asia, tierra de judíos; Africa, tierra de moros; Europa, tierra de romanos; América, tierra de indios), rechaza a la Gracia y extravía al Hombre que cae en manos de la Culpa. El Asia no reconoce al Príncipe cazador bajo su humilde traje y decide matar al falsario con las otras partes del mundo, pero éstas le abandonan al ver el rostro ensangrentado de la víctima, dejándola sola para ejecutar el deicidio. El Príncipe, después de resistir la tentación del Demonio, se refugia en las altas ramas del árbol de un jardín acechando a la fiera.]

«En el carro del jardín habrá un árbol, y una cruz entre las ramas, y el Príncipe hace que sube á él, y salen las Cuatro Partes del Mundo, hablando entre sí, como con recato», «[El Príncipe] va a subir y se detiene» (717b); «[África] vase», «[América] llégase a él [el Príncipe] y se retira», «[Europa] vase», «[El Asia] ayúdala a subir, que irá en elevación, hasta ponerse en la copa, que será la cruz, y ábrese un peñasco, y en él luchan el Hombre y la Culpa», «[El Hombre] huye hacia la cruz», «[El Hombre] cae en el suelo, y saca [la Culpa] un puñal, y al irle a dar, dispara el

³⁴ Acción anterior, VG, 482a.

Príncipe, y cae la Culpa, y el Hombre se levanta», «Terremoto, y salen todos cada uno de por sí asombrado» (718a-719a).

Personajes deicidas: el Asia.

Indumentaria: Asia, a lo judío.

Accesorios: puñal [de la Culpa], cruz.

Accesorios sonoros: terremoto.

Decorado: árbol, peñasco.

Plasmación escénica del deicidio: [Asia] ayuda [al Príncipe] a subir al árbol.

LA ESCENIFICACIÓN DEL DEICIDIO

Calderón pone pues en escena el deicidio en una loa y en ocho de los treinta y dos autos en los cuales intervienen figuras alegóricas del pueblo hebreo. En los autos de la serie en que no aparece escenificado el deicidio, el dramaturgo, a diferencia de algunos de sus antecesores, no recurre a representaciones pictóricas de la crucifixión³⁵ sino que inserta un relato de la Pasión y señala con un «Terremoto dentro» el crimen que acaba de producirse entre bastidores. En estos autos, a veces, el público puede ver las huellas de sangre y los gestos de espanto del Judaísmo después del crimen, como ocurre en *Los Misterios de la Misa*, donde dice una acotación: «Sale el Judaísmo, como asombrado y ensangrentado»³⁶. Muy diferente es el caso de los nueve textos señalados en que Calderón representa concretamente el trance de la muerte de Cristo³⁷. Para ello, tiene el dramaturgo que inventar y luego desarrollar una técnica escénica: introduce variantes en los instrumentos y atributos de los personajes implicados en la muerte del Salvador e imagina renovadas plasmaciones dramáticas que, a un tiempo, concuerden con la metáfora básica de cada auto y generen efectos de sorpresa en una escena que, por su final inexorable, parece no ofrecer ningún resorte de suspensión dramática. De dichas variaciones son buen testimonio tanto la diversificación de las figuras alegóricas deicidas (el Espino, el Afecto del Judaísmo, el Asia, la Sinagoga o el Hebraísmo) como la variedad de las didascalias recogidas en nuestro catálogo. Ellas nos permiten distinguir tres fórmulas escenográficas básicas: una fórmula «inicial» que sigue utilizando el esquema narrativo tradicional de los relatos evangélicos y los instrumentos de los ultrajes a Cristo, poniéndolos en mano de un deicida único, el Judaísmo (PCM, SC, SS y DD); una fórmula «intermedia», en la que los instrumentos emblemáticos de la Pasión ya no están utilizados directamente en el cuerpo de Cristo sino en uno de sus símbolos y en manos de un nuevo personaje, la Sinagoga (MT); y, por fin, una fórmula escenográfica «acabada», que resulta de la transposición total del tema en el campo simbólico (HC, VG, DI y VZ).

La fórmula inicial: la judaización del deicidio

Cuando, en la loa de *Psiquis y Cupido de Madrid*, Calderón hace morir a Emanuel ante los ojos de los espectadores, se vale de un episodio de la Pasión (el despojo de la

³⁵ Calderón, al parecer, sólo utiliza las apariencias pintadas para poner en escena otros dogmas como el de la Encarnación (por ejemplo, en el auto de *La Siembra del Señor*). Véase la lista general de los lienzos utilizados por Calderón en sus autos en Manuel Ruiz Lagos, *op. cit.*, pp. 12-13, Apéndice.

³⁶ MM, 311b.

³⁷ Lo hace por primera vez en *La Siembra del Señor*, 694a-695a.

túnica de Cristo) y de los instrumentos emblemáticos, pero renueva completamente el tema imaginando una escenografía desdoblada para confrontar al Judaísmo y al Gentilismo y echar toda la culpa del crimen al primero. Recordemos brevemente el argumento de la Loa: Para vestir al soldado Emanuel que ha de salvar al hombre, el Entendimiento ha convocado al Judaísmo y al Gentilismo. Mientras que el Judaísmo viste para su muerte a Emanuel, el Gentilismo le viste de Rey. Calderón elabora una escenografía basada en la oposición, cuidadosamente acotada, entre los instrumentos de la Pasión (cruz, caña), puestos en manos del Judaísmo caracterizado por su traje³⁸, y los atributos de la realeza (cetro, imposición de la capa de escarlata) utilizados por el *Gentilismo, vestido a lo romano y opuesto a la crucifixión de Jesús. Dicha oposición traduce escénicamente una voluntad de conferirle al Judaísmo la responsabilidad entera del deicidio según un proceso de judaización del mismo que supone una distorsión de los textos evangélicos*³⁹. En efecto, según las Escrituras, fueron los soldados romanos quienes pusieron la caña en manos de Jesús (Mateo, 27, 27), quienes le trenzaron una corona de espinas, quienes se la colocaron en la cabeza y quienes llevaron a Cristo cargado de su cruz hacia el lugar del suplicio (Mateo, 27, 31). Es particularmente significativa, en este auto sacramental, la insistencia puesta en la culpabilidad judía. De hecho, se inspira, en el plano visual, en la tradición iconográfica antijudía de la Edad Media⁴⁰. Pero tiene su específica traducción dramática en el desdoblamiento del

³⁸ A propósito de la consabida y elíptica fórmula empleada por Calderón, en esta loa y en muchos autos, para designar el traje «a lo judío», tenemos pocos datos. Sólo conocemos el precio barato de la indumentaria de los personajes judíos en el escenario («Un vestido de segador: mil seiscientos reales; un vestido de labrador: mil reales; i un vestido de judío: ochocientos reales», según N. D. Shergold y J. E. Varey, *Los Autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1681. Estudios y documentos*, Madrid, 1961, p. 263 y p. 269). También conocemos el traje de los judíos de las danzas del Corpus, «Saúl, rey hebreo con baquero, calzones y tocado de judío y manto y plumas» (véase el inventario, de 1651, de la indumentaria de la *Danza del gigante Goliad y David*, en N. D. Shergold et J. E. Varey, *op. cit.*, p. 101, doc. 114). Quitando el manto y las plumas propios de la indumentaria de la danza de Saul, podemos deducir que el elemento más relevante del traje «a lo judío» es el tocado. En efecto, sabemos por los juegos escénicos de una obra de teatro contemporánea de Calderón que el tocado constituye la pieza emblemática de la identidad judía en el tablado. En *El Anticristo* de Ruiz de Alarcón, la conversión burlesca del bobo judío Balán da lugar a un cambio de tocado: «cuando dice que se vuelve judío se pone el bonete, y cuando cristiano el sombrero» (Ruiz de Alarcón, *Obras Completas*, ed. Hartzenbusch, Madrid, B.A.E., 1947, pp. 359 y 371, acotación). El tocado «a lo judío» tiene pues una función metonímica capaz de sugerir la identidad del personaje que lo lleva; quizás sea una representación escénica de la «kipa» judía. Sabemos por otra parte que, fuera del teatro, cuando un judío venía a la Corte se le distinguía inmediatamente por su tocado. Así habla un jesuita: «hoy ví uno con una toca blanca en la puerta de la Cámara del rey» (citado por Domínguez Ortiz a propósito de Jacob Cansino, judío de Orán que, desde 1623, tenía sus entradas en el Palacio Real, en *Los Judeoconvertos en España y América*, Madrid, Istmo, 1988, p. 70, nota 14). Manuel Ruiz Lagos procuró clasificar el vestuario de los personajes de los autos, pero no pudimos valernos de su aportación por ser general y no referirse a nuestra problemática; véase Manuel Ruiz Lagos, «Estudio y catálogo del vestuario escénico en las personas dramáticas de Calderón», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 7, 1971, pp. 181-214.

³⁹ Los azotes, en nuestro auto, se atribuyen al Judaísmo (mientras que ejecutaron la pena soldados romanos, en casa de Pilatos, Mateo, 27, 26).

⁴⁰ B. Blumenkranz, *op. cit.*, pp. 117-118. Dicha actitud corresponde con las preocupaciones de los contemporáneos del dramaturgo que se empeñaban en judaizar los objetos de la Pasión, llegando a extremos caricaturescos. Así, el Padre Torrejoncillo ideó un descubrimiento del texto original «hebreo» de la carta de condena de Jesús por Pilatos mandada al emperador Tiberio; véase Francisco de Torrejoncillo, *Centinela contra judíos*, Pamplona, 1691, citado por Yosef Hayim Yerushalmi, *De la Cour d'Espagne au ghetto italien*, Paris, Fayard, 1981, p. 405; véase también la nota 6, p. 598.

personaje deicida, que sale acompañado por su Afecto⁴¹, procedimiento inventado por Calderón para manifestar la naturaleza sanguinaria del Judaísmo. Este nuevo protagonista no es sólo el acompañante encargado de llevar la fuente con las insignias de la Pasión sino también la proyección escénica del estado de ánimo del Judaísmo, con miras a evocar su instinto criminal⁴². Este procedimiento prepara al espectador a presenciar el trance de la agonía de Emanuel, representado con un juego escénico indicado en la acotación: «Echa el Judaísmo en los brazos de la Muerte a Emanuel y hace que muere»⁴³. En esta plasmación escénica la muerte viene a ser pura acción del Judaísmo.

Valiéndose otra vez de los instrumentos tradicionales, Calderón prosigue el proceso de judaización de su escenificación del deicidio en *La Semilla y la Cizaña* (1651). En este auto, aunque en un principio parece el dramaturgo otorgarle una mayor responsabilidad a la Gentilidad, cuyo bastón⁴⁴ sirve de arma al Judaísmo para matar a Cristo, aquélla queda disculpada por no querer utilizar el instrumento con fines criminales: «el bastón se hace cruz» sólo cuando lo toma en sus manos el Judaísmo. El dramaturgo multiplica los juegos escénicos agresivos: el Judaísmo, mayoral del Asia, personaje alegórico⁴⁵ que le acompaña en este auto, se niega a recibir al Sembrador, enviado del Padre para sembrar la Palabra. Después de herir a la Inocencia en el rostro⁴⁶, le hace sufrir toda la Pasión. Calderón introduce nuevo instrumento emblemático para intensificar la judaización de la Pasión: el cendal⁴⁷, atribuido según el Evangelio de San Lucas⁴⁸ a la crueldad de los romanos, pero de frecuente utilización en la representación iconográfica de la Sinagoga⁴⁹. Ésta no quiere ver al Mesías y se tapa los ojos en su presencia. Calderón se vale de esta doble significación del cendal para amplificar su acusación contra los judíos: matan a Cristo a sabiendas y le castigan con su propia ceguera, privándole de la vista que ellos han perdido:

Toma aquesta oscura Niebla
con que los ojos te tapes,
de parte de los que dudán;

⁴¹ En otro auto de 1660, *El Primer Refugio del Hombre* (PR, 967a), Calderón utilizó de nuevo esta denominación, llamando «Afecto Primero» al personaje presentado por el Demonio como el «hebreo pueblo», que quiere matar al Niño y simboliza el orgullo.

⁴² «Afecto. *Latine Affectus*, propiamente es pasión del ánimo, que redundando en la voz, la altera y causa en el cuerpo un particular movimiento, con que movemos a compasión y misericordia, a ira y a vengança, a tristeza y a alegría», Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de La Lengua Castellana o Española*, Madrid, Ed. Turner, 1977, p. 46a.

⁴³ PCM, 365.

⁴⁴ SC, 594b: «vestida a lo romano con bastón y corona de laurel».

⁴⁵ Estudiamos más adelante (en VZ) el papel de la pareja Judaísmo/Asia que permite presentar el deicidio como la causa de la pérdida de una gracia inicial (la del pueblo elegido, figurada por la fértil tierra de Promisión, el Asia) y la causa de la desgracia consecutiva (simbolizada por la tierra estéril, imagen de la dureza de corazón del Judaísmo). En SC, Calderón idea un juego escénico con el atributo simbólico de realeza y de fertilidad (la corona de espigas verdes), que el Asia lleva y que el Cierzo le quita: «Sale el Asia, cantando con corona de espigas verdes», «[El Cierzo] quitale la corona [de espigas verdes al Asia]» 601b.

⁴⁶ «Luchan los dos [el Judaísmo y la Inocencia]», «Saca un puñal el Judaísmo y da a la Inocencia y la ensangrienta el rostro» (598a).

⁴⁷ SC, 605b.

⁴⁸ Lucas, 22, 64.

⁴⁹ Blumenkranz, *op. cit.*, pp. 106, 108, 110, 124.

y aunque a creer se persuaden,
no pueden, porque les pone
velos la Niebla delante.
(*Véndale los ojos con el cendal.*)⁵⁰

Además de todos estos juegos escénicos que contribuyen a focalizar el odio del público contra los judíos, Calderón se vale de una técnica de sincronización visual y auditiva para dar una dimensión cósmica a la muerte del «Hombre Dios». La originalidad de este procedimiento escénico, que Calderón utiliza de manera casi sistemática en los autos sacramentales, radica en el hecho de que prescinde de la palabra y asocia directamente el ademán, es decir el golpe (dar con la cruz), con el ruido del terremoto, repetido tres veces. Así la muerte aparece como una agresión brutal, resultado de una aceleración de agresiones previas que culminan en el deicidio. El abandono, en este auto, de la exposición discursiva de la crucifixión, tal como la ofrecían las escenificaciones anteriores de la Pasión, sirve al dramaturgo para intensificar la acción y presentar el deicidio como el crimen absoluto. La concomitancia entre los elementos visuales y sonoros permite asociar al público que, al oír el terremoto, se sobresalta, se estremece y, con el choque físico que recibe, comprende que la agresión le amenaza a él también, y que el Judaísmo no sólo quiere matar a Cristo sino también a todos los cristianos.

Otro aspecto de la judaización del relato de la Pasión ofrece el auto *La Siembra del Señor*. Se trata de la acusación del robo de la Cruz. El Judaísmo, encargado por la Culpa de moler y trillar el grano⁵¹ en el campo del Padre, mata al Hijo y se vanagloria de su delito mientras todos le abandonan. A pesar de que el dramaturgo haga reparto diversificado de los instrumentos de agresión que amenazan a Emanuel —la guadaña puesta en manos de la Idolatría⁵², y el palo con tres clavos⁵³ puesto en manos de la Apostasía—, el Judaísmo sigue siendo, como en SC, el único responsable del deicidio. Sus comparsas renuncian a utilizar sus armas: la Idolatría, al levantar la guadaña contra Emanuel contempla la inocencia de la víctima y la Apostasía se contenta con ofender al Hijo en los misterios de la Fe y no en su mismo cuerpo⁵⁴. De suerte que la insistencia en la sangre que cubre al Judaísmo le transforma en arquetipo del criminal, en nuevo Caín⁵⁵ deicida y fratricida⁵⁶. Pero la verdadera innovación de este auto es escénica: radica en la tentativa del robo de la cruz (el Judaísmo huye con ella hasta que la

⁵⁰ SC, 605b.

⁵¹ SS, 691a, «CULPA: Tú, que el Judaísmo eres / le has de trillar y moler. JUDAÍSMO: Bien a todos me prefieres, / y pues que le ultraje quieres, / la cizaña vendré a ser; / y pues que dispuesto me hallo, / (*Saca una cruz*) / el trillo es éste que ves».

⁵² La guadaña atribuida a la Idolatría es el atributo simbólico tradicional de la alegoría de la Muerte representada por un esqueleto. En otro auto, *Las Órdenes Militares*, Calderón asocia más directamente al Judaísmo con la Muerte en un juego de escena: «Ábrese el Pavón, y véese el Judaísmo vestido de cadáver», OM, 1039b.

⁵³ Símbolo de los clavos de la crucifixión; SS, 692a.

⁵⁴ SS, 693b.

⁵⁵ SS, 695a, «JUDAÍSMO: pues soy el Caín segundo / que al segundo Abel mató».

⁵⁶ En los versos que siguen, Calderón pone en escena el relato evangélico del *vía crucis* y refiere las palabras de Cristo en la Cruz con leves distorsiones teológicas: dos caídas (SS, 694a) en vez de tres en el Evangelio y un anacronismo: el dramaturgo invierte el orden del relato evangélico haciendo que Emanuel pronuncie las palabras «Padre mío, Padre mío ¿por qué me desamparaste?» (Mateo, 27, 46) durante el *vía crucis* (SS, 694a).

recupere la Fe). Al dramatizar esta acción⁵⁷, Calderón no sólo sugiere el sacrilegio sino también la idea de una mistificación judía relativa a la muerte y Resurrección de Cristo. El dramaturgo hace del Judaísmo un falsario que quiere ocultar la cruz, el objeto de la Redención:

JUDAÍSMO Le esconderé entre dos piedras,
 que sean sepulcro de jaspe,

 (Toma la cruz)
 el instrumento conmigo
 llevaré para ocultarle,
 porque testigo no quede.⁵⁸

De hecho, se trata, a partir de la analogía entre la cruz y el cuerpo de Cristo, de la judaización de la acusación de robo pronunciada en el Evangelio por los sacerdotes judíos y los fariseos en contra de los discípulos de Cristo (piden a Pilatos que el sepulcro de Cristo esté guardado para evitar que los discípulos roben el cuerpo y digan que resucitó, Mateo, 27, 64). Calderón transforma pues la hipótesis de robo imaginada por los judíos en la propia acción sacrílega de estos últimos.

Al final de su vida, en *El Día Mayor de los Días*, el dramaturgo, siguiendo el texto evangélico, volverá a utilizar la metáfora de SS, pero prescindirá del episodio del robo de la cruz, dando una versión escenográfica más escueta que las anteriores. A petición de la Noche, el Hebraísmo, para defenderla, decide matar al Zagal. Actúa en nombre de «todo el pueblo hebreo»⁵⁹, como «Caín segundo»⁶⁰, y huye aborrecido de todos. Aunque el dramaturgo se valga de una variante en la denominación del personaje alegórico del Judaísmo llamándolo el Hebraísmo⁶¹, designación que en la época podía tener connotaciones menos negativas⁶², esta escenografía del deicidio no pierde su eficacia acusadora contra los judíos, únicos culpables de la muerte del Zagal.

⁵⁷ Calderón recoge un tema difundido en el teatro de su época; véase *El Árbol del Mejor Fruto*, de Tirso de Molina, que evoca la acusación del robo de la cruz por los judíos. Al principio del acto III, Mingo, el gracioso, pregunta a los tres judíos dónde escondieron la cruz (vv. 246-355). Para escapar a la muerte, éstos deciden fabricar una cruz falsa (vv. 356-495). Tomados *in fraganti*, están encarcelados (vv. 495-559). Santa Helena y Mingo torturan al más viejo de los tres, llamado Judas, quien termina confesándolo todo (vv. 614-725); nos referimos a la edición de Pilar Palomo, B.A.E. 238, *Obras de Tirso de Molina*, t. IV, pp. 61-116.

⁵⁸ SS, 694b.

⁵⁹ DD, 1649a, «HEBRAÍSMO: Soy de la hebreá / nación el pueblo común, / que la Ley Escrita observa».

⁶⁰ DD, 1657b, «HEBRAÍSMO: pues soy el Caín segundo / que al segundo Abel mató».

⁶¹ Verdad es que Calderón confunde los dos términos: anuncia al Hebraísmo en la acotación inicial o al principio del texto, pero luego vuelve a utilizar la designación Judaísmo y vice versa.

⁶² Calderón recuerda esta significación en *La Torre de Babilonia* (880a y 886b); *la voz* hebraísmo remitía a un padre fundador, Heber, a la noción de pueblo elegido y a la «sola [familia] que Dios reservó de las demás para usar de misericordia con el linaje humano, haziéndose hombre, descendiente de Abrahán, Isaac y Jacob, los cuales se llamaron hebreos y su lengua hebreá», Covarrubias, *Tesoro*, *op. cit.*, «Al Letor»; véase nuestro análisis de la voz «judío», en el art. cit. en nota 3, *supra*. Quizás el dramaturgo haya querido matizar su propósito violentamente antijudío y marcar esta continuidad espiritual entre los descendientes de Heber y los discípulos de Cristo, al dar el nombre de «Hebraísmo», en *El Santo Rey Don Fernando* (1671), al único judío que llega a convertirse (sin hablar de la conversión burlesca de Zabalón en SG); véanse SRP, 1269b, 1280b y TE, 1667a y 1671a.

El paso a la escenografía simbólica

En *El Maestrazgo del Toisón*, Calderón sigue utilizando los instrumentos de la Pasión, pero los pone ahora en manos de un nuevo personaje, la Sinagoga⁶³. Ésta no ejerce sus ultrajes en el cuerpo mismo de Cristo, sino en su representación simbólica, o sea el cordero⁶⁴ del collar del Maestrazgo del Toisón. Convidada a las bodas del Príncipe⁶⁵, su prometido esposo, con la Infanta (Ley de gracia/Iglesia), la Sinagoga se niega a reconocerle bajo la insignia del Cordero del collar del Toisón. Decide ir de luto⁶⁶ y vengarse comprando dicha insignia «en treinta dineros» a la Malicia, que acaba de robarla. Como buena lapidaria acostumbrada a la lapidación⁶⁷, quiere comprobar si el oro es fino, pero al descubrir que es oro y pedernal (divinidad y humanidad) martiriza al Cordero con los instrumentos de la Pasión⁶⁸.

La aparición en el escenario del personaje de la Sinagoga supone mayor intensidad aún en la figuración del antijudaísmo del auto sacramental. Calderón se vale así de un personaje alegórico cuyo nombre evoca tanto la hostilidad activa de los judíos contra los cristianos⁶⁹ como ciertas connotaciones despreciativas⁷⁰. Por otra parte, la Sinagoga, por ser el contrapunto imaginario de la Iglesia, esposa de Dios⁷¹, actúa como una mujer abandonada, humillada, cuyo único objetivo es la venganza. Por eso Calderón imagina nuevos efectos escénicos: un vestuario de luto, un juego de luz y sombra (escena nocturna) y unos ultrajes simbólicos. El traje negro simboliza la desgracia del personaje, y la sombra que le rodea evoca el mundo de tinieblas del cual participa por su crimen⁷². La compra del Cordero se hace a la luz de una vela, es decir a escondidas, lo que sugiere la idea de sacrilegio plasmada por el ademán de tocar el Cordero (símbolo eucarístico). La iconografía de la figura alegórica de la Sinagoga ofrecía a Calderón numerosas representaciones de la Sinagoga traspasando el corazón del Cordero Místico con un dardo, lanza o espada⁷³. El dramaturgo recoge este trasfondo imaginario al introducir la acotación de la flagelación del Cordero con sogas y azotes y su crucifixión con los clavos: «[la Sinagoga] tócale [el cordero del collar] en una soga», «Tócale a unos azotes»,

⁶³ «Sale la Sinagoga, a lo judío con un venablo», MT, 901b.

⁶⁴ El cordero es un símbolo crístico y eucarístico.

⁶⁵ MT, 903b.

⁶⁶ MT, 904a: «SINAGOGA: di que yo me vestiré / del color de mi desgracia; /... / sólo mis sombras me agradan».

⁶⁷ MT, 910b: «SINAGOGA: Lapidaria hay quien me llame, / piedras me da un Evangelio / y crisol me hace algún salmo / de los Justos; y, en efecto, / de contrastes siempre tiene / la Sinagoga instrumentos».

⁶⁸ MT, 910b-911a.

⁶⁹ Hostilidad transmitida por los Evangelios; véase Mateo 10, 7: «os azotarán en sus sinagogas»; Lucas 4, 28: «Todos en la sinagoga estaban llenos de furor»; Apocalipsis 29: «sinagoga de Satanás».

⁷⁰ En la época de Calderón, se empleaba la voz «sinagoga» en su sentido etimológico griego de «asamblea» para designar al «vulgo que [no es otra cosa que] sinagoga de ignorantes y presumidos que hablan más de las cosas cuanto menos las entienden»; véase Gracián, *Criticón*, II, 5, Madrid, 1657, citado por Américo Castro, *La realidad histórica de España*, Méjico, Porrúa, 1963, p. 36, nota 23. Sebastián de Covarrubias dice también: «Sinagoga. Los judíos dieron este nombre a sus congregaciones, el qual es también común a los brutos quando se juntan o los recogen en algún lugar; pero este nombre iglesia significa congregación de hombres que usan de razón» (*Tesoro de La Lengua Castellana o Española*, Madrid, *op. cit.*, p. 940a).

⁷¹ Esta proyección es totalmente imaginaria y no tiene fundamento en la mística judía.

⁷² MT, 910b.

⁷³ Blumenkranz, *op. cit.*, pp. 105-110.

«Tócale a una corona de espinas», «Tócale a unos clavos y a una cruz»⁷⁴. Pero Calderón va más allá del deicidio evocando su prolongación con el sacrilegio: la presencia del dinero en el escenario y los juegos escénicos de la compra del Cordero sugieren al público las profanaciones de hostias consagradas, motivo del antijudaísmo por excelencia⁷⁵.

Las fórmulas escenografías simbólicas

EL DEICIDA ESPINO. En *La Humildad Coronada de las Plantas*, un elemento emblemático de la Pasión, la espina de la corona, sólo constituye un lejano recuerdo, puesto que el argumento del auto es la transposición «literal» en el teatro de la parábola del Libro de los Jueces, IX, 8: los árboles deciden elegir a un rey y proponen la corona al olivo, a la higuera, a la viña; pero el Espino amenaza quemarles.

Calderón opera como el iconógrafo de las miniaturas de manuscritos que, ilustrando la palabra del evangelio («Todo árbol que no da buenos frutos ha de ser cortado») ⁷⁶, pinta el árbol verde de la Iglesia con el árbol seco y estéril del Judaísmo a su lado⁷⁷. De la misma manera, el dramaturgo representa en el escenario al personaje judío vistiéndole con ramas del espino, árbol seco y agresivo.

En este auto se organiza una «oposición» para elegir la planta capaz de salvar al hombre decaído, y cada uno de los árboles se identifica con una religión. El Espino escoge al Judaísmo y se enfrenta con el Cedro que lleva también palmas y ciprés y una cruz. El deicida es pues el «armado Espino»⁷⁸ que, por su violencia y su dureza, evoca a la Justicia despiadada que despoja a su víctima en sus garras⁷⁹. La metáfora vegetal del Espino, planta descrita por su naturaleza como un instrumento de muerte, permite al dramaturgo sugerir que el instinto sanguinario del Judaísmo está inscrito en su mismo ser y que, por consiguiente, es hereditario⁸⁰. Calderón intensifica la presencia de la sangre, que se convierte en rasgo constitutivo del personaje del Judaísmo. La sangre brota del Cedro al abrazarle el Espino. A diferencia de lo que pasa en *Los Misterios de la Misa*, en que las huellas de sangre en el cuerpo del Judaísmo son la señal de que el deicidio acaba de producirse entre bastidores⁸¹, esta nueva modalidad de escenificación de la sangre, en *La Humildad*, no sólo opera una transposición escénica de la gota de sangre que brota de las espinas de la corona de Cristo, sino que representa a los judíos reivindicando la sangre de Cristo. Remite así al episodio en que los judíos gritaron,

⁷⁴ MT, 910b-911a.

⁷⁵ En el texto de la entrada «Judío» del *Suplemento del Tesoro* de Covarrubias que publicamos en *Critición* (art. cit. en nota 3, *supra*), figuran algunos relatos de estos supuestos sacrilegios.

⁷⁶ Mateo, 7, 19.

⁷⁷ Blumenkranz, *op. cit.*, p. 69.

⁷⁸ HC, 390b y 393a: «ESPINO: que yo, en la campaña armado / de agudas puntas de acero...».

⁷⁹ HC, 393a y b: «ESPINO: la virtud a la que me inclino / es la de justiciero; / y así al ladrón que os despoja, / entre mis redes le prendo, / tal, que cuando escapa vivo / de mis garras, por lo menos / me deja en vellones suyos / más que lleva en frutos vuestros;».

⁸⁰ Por eso evoca los asesinatos de los profetas como prefiguraciones del deicidio.

⁸¹ La utilización de la sangre en el escenario para la escenificación de la crucifixión era frecuente. El estudio de los Libros de Cuentas de las compañías de teatro revela que era, en la época, un accesorio utilizado para pintar el cuerpo de los actores; véase N. D. Shergold et J. E. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1681. Estudio y Documentos*, Madrid, 1961, p. 319: «sangre para tres o cuatro judíos».

después de lavarse las manos Pilatos y declararse inocente del crimen: «que caiga su sangre sobre nosotros y nuestros hijos»⁸². En el sistema cristiano de representaciones, este grito fue interpretado como una sed de sangre, y ésta vino a constituir una marca identitaria del Judaísmo. Hasta tal punto que, en los romances que evocan la historia de España en la época de los godos, esas huellas de sangre permiten identificar a los judíos sacrílegos. El romance titulado «Milagro de un crucifijo a quien ultrajó un judío», nos cuenta que:

El judío lo firió: con un dardo que traía. Y a escusa de los cristianos so el vestido lo metía para quemarlo en su casa; Mas cuando lo descubría, traía todos sus paños		sangrientos de la ferida que le dio al crucifijo [...] Y por el rastro seguían hasta dar en la posada donde el judío vivía: Halláronlo por la sangre, que mucha estaba vestida. ⁸³
---	--	---

Por desplegarse en el campo simbólico, la escenificación calderoniana del deicidio incluye con gran intensidad dramática todas estas representaciones fantasmáticas relacionadas con la sangre. El tema del Espino es una de ellas: la gente se creía, por ejemplo, que cada año, a veinticinco de marzo, crecían quince espinos (de que brotaba sangre) en los cuerpos de los judíos descendientes de la tribu de Gad⁸⁴. Así la metáfora vegetal del Espino empleada en *La Humildad* pertenece a un sistema de representaciones imaginarias que transforman el odio contra los judíos en elemento de una más amplia psicosis colectiva.

EL DEICIDA CON CÁTEDRA. En *La Vacante General* (1649), Calderón sigue elaborando variantes en la presentación metafórica del deicidio. En este auto se vale de la metáfora de una oposición universitaria: el Judaísmo no acepta perder su preeminencia y sus tres cátedras (la penitenciaria de Elías, la doctoral de Leyes de Moisés, la magistral de Predicación de Jonas⁸⁵) con la llegada de la Nueva Ley del Evangelio. No se resigna a ser considerado como mera prefiguración⁸⁶. El juego de escena de su caída al encontrarse con el Mesías es la representación gestual del concepto básico de la teología de la sustitución según el cual la Vieja Ley del Antiguo Testamento caduca (del verbo *caducare*, 'caer') con la aparición de la Ley del Nuevo Testamento: «Cae el Judaísmo en

⁸² Mateo, 27, 25. Dado el carácter sagrado de la sangre que, en el judaísmo, representa la vida y no puede ser derramada fuera de un ritual, esta frase sólo se entiende por la referencia al mandamiento de lapidar a los falsos profetas. Expresa la certeza que tenían los judíos, en el momento de pedir la muerte de Jesús, de que no era un inocente sino un falsario. Esta frase equivale a una manera de provocación, como si dijeran: «si verdaderamente es inocente que su sangre caiga sobre nosotros y nuestros hijos».

⁸³ A. Durán, *Romancero General o Colección de romances anteriores al siglo XVIII*, op. cit., tomo 2, p. 396, «Milagro de un crucifijo a quien ultrajó un judío», de Lorenzo de Sepúlveda.

⁸⁴ Torrejoncillo, op. cit., p. 174, 178-182, citado por Yosef Hayim Yerushalmi, op. cit., p. 522, nota 92. El mismo Torrejoncillo se refiere a *Las doce maldicciones de los judíos* de Antonio Caraffa, libro que daba los detalles de los castigos de cada una de las doce tribus de Israel. En el caso del espinos es de notar la asociación de este árbol con la celebración de la fiesta cristiana de la Anunciación. La supuesta sangre que brotaba del cuerpo de los judíos con los espinos podría ser una expresión del castigo de la negación del dogma de la Encarnación divina.

⁸⁵ VG, 476a y b.

⁸⁶ VG, 475a

tierra»⁸⁷. Acompañado de la «docta Sinagoga», el Judaísmo decide presentarse, como rabino y enemigo⁸⁸, a las tres cátedras vacantes. Calderón, con esta nueva temática, muestra que el deicidio se debe a la venganza del Judaísmo. Pone en sus manos un alfanje con que amenaza a Emanuel y que anuncia su crimen⁸⁹. Pero luego el Judaísmo mata con la cruz, comparada con una cátedra, lo que subraya el verdadero motivo de su delito: el deseo de vengarse de la humillación que supone para él la pérdida de su cátedra. Al ceder la cátedra a Emanuel, el Judaísmo se la da en forma de cruz:

Toma, toma, que ésta es
la cátedra que yo pierdo
y tú ganas.⁹⁰

A decir verdad, Calderón, en este auto, ofrece una escenografía más bien sincopada de la muerte y de la Resurrección, siendo el triunfo de Emanuel casi concomitante con su crucifixión. En efecto, éste se levanta, en el acto, pasando entre sus enemigos con su cruz a cuestas. En este caso, Calderón quiso disminuir los efectos dramáticos de la muerte (la escenificación del deicidio se reduce a los efectos sonoros) para realzar la alegría de los vítores del público universitario al obtener la cátedra vacante Emanuel⁹¹. El canto del himno eucarístico del *Tantum ergo* celebra la caída definitiva del Judaísmo abandonado de todos (incluso de su Sinagoga) y su sustitución por la Nueva Ley evangélica. Al final del auto, Emanuel, Pedro, y Pablo suplantán a Moisés, Elías y Jonas⁹².

EL DEICIDA Y EL DIABLO. En *El Diablo Mudo*, Calderón llega a un extremo en las representaciones odiosas y maléficas del Judaísmo en el escenario, al asociar al Judaísmo con el Demonio. No se trata sólo de alusiones verbales tales como «hombre del Diablo»⁹³, o de una identidad de indumentaria⁹⁴, sino de juegos escénicos⁹⁵ como el del encuentro del Judaísmo con del Demonio que persigue al Hombre⁹⁶. El Demonio escoge al Judaísmo para vengarse de los milagros que hace el Peregrino. Además, cuando el Judaísmo, con espada, ataca y despoja al Mesías del atributo de su realeza, Calderón imagina una representación escenográfica de una cuestión de alta teología, la

⁸⁷ VG, 481b

⁸⁸ VG, 478a: «JUDAÍSMO: que pues a la oposición / convida, oponerme pienso / en dos sentidos; el uno, / como rabino y maestro; / y el otro, como enemigo».

⁸⁹ VG, 482a: «Saca el alfanje».

⁹⁰ VG, 486a: «JUDAÍSMO: la silla en que has de sentarte / darte de mi mano quiero. (*Dale una cruz*)».

⁹¹ Esta presentación elíptica de la muerte y de la resurrección supone una distorsión teológica al condensar el triduo pascual en unos versos. Pero, cierto es que Calderón desarrolla la metáfora inicial de la Vacante General sin reparar en esas leves contradicciones teológicas.

⁹² El concepto teológico de la sustitución del Antiguo Testamento por el Nuevo es la línea de fuerza temática del auto y se extiende a Aarón, David, Josué, suplantados por Andrés, Juan, y Diego.

⁹³ DI, 951b; habla Apetito, el bobo.

⁹⁴ «Sale el Demonio a lo judío, como con asombro»; DI, 957b.

⁹⁵ Blumenkranz muestra que los artistas pintaban o esculpían diablos al lado de las representaciones del Judaísmo y de la Sinagoga, *op. cit.*, pp. 69, 72, 109.

⁹⁶ Este encuentro del Judaísmo con el Demonio aparece también en otros autos. En *La Cura y La Enfermedad*, el Judaísmo receta su Pasión al Peregrino y firma el decreto de su muerte a manera de cura, bajo el dictado de Lucero (CE, 769b).

de las dos Naturalezas (la Humana y la Divina) de Cristo, quien aparece configurado por tres personajes: la Naturaleza Humana, la Naturaleza Divina y el Peregrino:

Quítale el báculo, y al arbolarse forma una cruz en el aire; la Naturaleza Humana se pone en medio con que ejecutando en ella el golpe, cae en brazos del Peregrino desmayada, y él se arrodilla con ella, ensangrentándose el rostro y manos en su herida; la Naturaleza Divina se está suspensa y elevada, y el Peregrino con ansias de muerte, cayendo y levantando, toma una punta del velo con que la Naturaleza Divina tiene cubierto el rostro y se va desplegando el velo a tiempo que la Naturaleza Humana tomando la otra punta, de suerte que se vea la Divina entre los dos, pendiente de ambos, descubierto el rostro. (960b)

Este juego de escena con un velo recuerda el desgarrar del velo del Templo cuando murió Jesús y permite a la Naturaleza Humana descubrir la faz de la Divina en el momento de su muerte. Para mostrar al público que el Judaísmo deicida, por muy sanguinario que aparezca, no puede tocar la divinidad de Cristo, Calderón hace que sólo mate a la Naturaleza Humana de Cristo mientras la Naturaleza Divina se va del escenario y entra al paño.

Lo más relevante de esta escenografía radica en la asociación inicial del Judaísmo y del Demonio, lo que prepara al público a presenciar la condenación eterna de ambos personajes. Después del deicidio, por negarse a reconocerle, el Judaísmo aparece cargado de todos los pecados y males de los que el Mesías viene a liberar los hombres⁹⁷ y dice:

A cuya luz soy el ciego,
el mudo, el sordo y el que
de mi espíritu padezco
el furor, cuando al mirarle
dudo, gimo, lloro y tiemblo.⁹⁸

El dramaturgo recoge otro aspecto de la visión teológica de la época según la cual el Judaísmo realiza la acción que quisiera hacer el Demonio o sea, matar a Cristo, pero que no puede llevar a cabo por la intervención de la Virgen María, más poderosa que él y que se lo prohíbe. Por eso afirma el Demonio que sólo el Judaísmo sobrepasa sus capacidades mortíferas, diciendo: «Que más que el mismo Demonio / incrédulo es el hebreo»⁹⁹.

OTRA FIGURA FEMENINA DEICIDA: EL ASIA. En *El Valle de la Zarzuela* aparece una nueva personificación alegórica del Judaísmo¹⁰⁰, el Asia, «vestida a lo judío»¹⁰¹. La innovación

⁹⁷ Véase Isaías 35, 5-7.

⁹⁸ DI, 961b.

⁹⁹ DI, 962a. Un esquema idéntico se encuentra en sor María de Ágreda que recoge este tipo de interpretación del «Judaísmo diabólico» en su obra *La Ciudad mística de Dios*; edición consultada en francés: *La Cité mystique de Dieu*, Bruxelles, 1715, tomo III, p. 6.

¹⁰⁰ Aparece por primera vez en el auto *Llamados y Escogidos*.

¹⁰¹ VZ, 703a. Esta designación del personaje del Asia se fundamenta en los conocimientos cartográficos heredados de Isidoro de Sevilla, quien había colocado el paraíso en los confines del Asia, tierra primaveral plantada de árboles, donde no hacía frío ni calor (Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, XIV, 3, 11, *ibid.*, p. 8). La cartografía pudo ofrecer a Calderón la idea de designar al Judaísmo por el nombre de la parte del mundo en la cual vivió el pueblo de la Biblia. Consultaría el primer atlas «moderno», el *Teatro del Mundo*, *Typus Orbis*

escenográfica ofrecida por este auto se relaciona a la vez con la introducción de este nuevo personaje designado por el nombre de uno de los continentes y con la nueva ocupación del espacio dramático que resulta de la plasmación escénica del acto del deicidio. Éste ya se había desplazado desde los bastidores de los primeros autos¹⁰² hacia el centro del espacio de juego de los actores ; pero, en *El Valle*, va a desplegarse acorde con la metáfora inicial constitutiva del auto: el Príncipe cazador enviado por el Rey para salvar al hombre matando a la fiera (Culpa), y crucificado al final por el Asia, tierra del Hebraísmo, quien no reconoce al Príncipe cazador bajo su humilde traje¹⁰³. El tema de la caza lleva a Calderón a idear un decorado de jardín, recuerdo del Huerto de los olivos (el Príncipe dice: «Tomo, pues, el puesto en esta / senda que del monte baja / al arroyo del Cedrón»)¹⁰⁴, jardín de la agonía de Cristo en el cual el dramaturgo escoge situar el deicidio. Al árbol en que el cazador decide refugiarse para acechar a la fiera y matarla, se superpone entonces la cruz, conforme a la tradición cristiana que ve en la cruz la inversión redentora del árbol del pecado original¹⁰⁵. El Príncipe, después de resistir la tentación del Demonio, quiere alcanzar las altas ramas del árbol pero, debilitado por sus heridas, no puede subir solo y dice:

¡Oh si a la copa pudiera	me recatara mejor. [...]
del árbol a que se enlazan [las ramas]	Pero el aliento me falta;
subir, porque más frondosa,	herido de sus cambrones,
más cubierta y más opaca,	mal solo me ayudo. ¹⁰⁶

Entonces, Calderón hace intervenir al Asia, quien, abandonada de las otras partes del mundo, desempeña el papel del deicida. El efecto dramático radica en el «ralenti»¹⁰⁷ de la subida al árbol/ cruz, imaginado por el dramaturgo para insertar la evocación de la condena de Cristo por el gran sacerdote Caifás¹⁰⁸. Gracias a una nueva utilización del espacio escénico que abarca no sólo el espacio de juego horizontal, donde permanecen

Terrarum, de Abraham Ortelius, publicado en Anvers en 1570 y en castellano unos años más tarde y que incluía un mapa del mundo, y mapas de Europa, Asia, África, y América; véase *A la découverte de la terre, dix siècles de cartographie, trésors du département des cartes et des plans*, Paris, BN, 1979, p. 5. En esta designación hay también alguna referencia a la lectura medieval de la Biblia según la cual los continentes (tres entonces) se atribuyeron a los hijos de Noé: Europa a Japhet, África a Cham y Asia a Sem. Calderón crea pues un personaje alegórico que remite a la visión de un Asia mítica y presente, por ejemplo, en los romances en los cuales el Asia es una tierra plantada de ricas viñas; véase en la Sección de romances concernientes a la historia del Asia y de las dos Grecias, el romance de la historia de Ciro, Rey de Persia: «Una vid con un sarmiento, / que la Asia toda cubría» (A. Durán, *Romancero General*, Madrid, Atlas, 1945, BAE 1, p. 327). En este auto y en todos los demás en que interviene el personaje del Asia, el dramaturgo se vale de estas referencias para elaborar un esquema dramático basado en la idea teológica de la caída del pueblo elegido desde su gracia inicial (el Paraíso) hasta su desgracia final a raíz del deicidio (el exilio). Al principio del auto, el Asia es la primera tierra que recibe los rayos del sol, es decir la primera en ser visitada por la Gracia, que le dice: «A ti feliz, fértil Asia, / elijo por primer puerto; / favoréceme tú» (VZ, 705b).

¹⁰² Como en *Los Misterios de la Misa*.

¹⁰³ VZ, 712a.

¹⁰⁴ VZ, 717a.

¹⁰⁵ Según Apocalipsis 2, 7 y 22, 14.

¹⁰⁶ VZ, 717a.

¹⁰⁷ VZ, 717b, «[El Príncipe] va a subir y se detiene».

¹⁰⁸ VZ, 717b; véase Mateo, 26, 64.

los personajes que intentan oponerse al deicidio, sino también el espacio vertical¹⁰⁹, Calderón simboliza la unión del cielo y de la tierra, configurada por la cruz, y da al drama mesiánico la dimensión universal que le confiere la participación divergente de las cuatro partes del mundo: «[el Asia] ayúdale a subir, que irá en elevación, hasta ponerse en la copa, que será la cruz, y ábrese un peñasco y en él luchan el Hombre y la Culpa»¹¹⁰. Así, la acción se desarrolla simbólicamente en los espacios celestes, terrestres e infernales: en las ramas más altas del árbol tiene lugar el deicidio, en la tierra permanecen los testigos del crimen; en las entrañas del peñasco luchan el Hombre y la Culpa. En las altas ramas del árbol/ cruz, el Príncipe cazador sufre los ultrajes del Asia que le desafía:

Y pues ya en la copa
estás, veamos cómo matas
a la fiera...¹¹¹

La vulnerabilidad del Príncipe cazador pone de realce su acción final: en el momento de su muerte salva al Hombre amenazado por el puñal de la Culpa: «al ir a dar [la Culpa], dispara el Príncipe y cae la Culpa, y el Hombre se levanta»¹¹². Calderón se vale de la metáfora inicial del Cazador para representar escénicamente la acción redentora de la muerte en la Cruz:

Quien por darte a ti la vida,
en un tronco se desangra,
a cuyo fin tiembla todo.¹¹³

Esta escenificación es de las más significativas de la actitud del dramaturgo frente al papel del Judaísmo en el drama de la Pasión: su actuación y su mismo nombre (el Asia), al situar el deicidio en el Oriente ofrecen al dramaturgo, paradójicamente, la oportunidad de rebatir la tesis de la inocencia de los judíos de España, la de la ausencia de su participación en el deicidio. Rechaza Calderón esta interpretación y explicita, en esta exclamación del Asia, la culpabilidad que los judíos españoles comparten con los de su raza:

¡Oh, no sea el ver que todos me dejan y desamparan, significación de que las sinagogas de España	a quien estas tres naciones, de su imperio dominadas, pagaron feudos, no fueron cómplices en mi venganza! ¹¹⁴
---	---

¹⁰⁹ Para la realización de esta escenificación, véase el análisis del espacio escénico por J. E. Varey, que pude resumirse así: Había un carro central que ofrecía el espacio escénico a los actores y otros dos carros (casa o cajas) de dos plantas cuya parte superior contenía las tramoyas, sirviendo la de abajo de vestuario o para una parte de la acción. La planta superior podía representar el cielo, así que estaban configurados los tres niveles, cielo, tierra e infierno (*Cosmovisión y escenografía...*, *op. cit.*, pp. 28-34).

¹¹⁰ VZ, 718a-719a.

¹¹¹ VZ, 718b. Estas palabras recuerdan los ultrajes sufridos por Cristo en la Cruz; véase Mateo 27, 39-44.

¹¹² VZ, 719a.

¹¹³ VZ, 719a.

¹¹⁴ VZ, 718b.

Sería un contrasentido ver una defensa del Judaísmo español en este recuerdo de la vieja tradición sefardí, difundida por algunos historiadores españoles¹¹⁵, según la cual los judíos de España habrían llegado con Nabucodonosor y por consiguiente no habrían tomado parte de la crucifixión en Jerusalén. Bajo la pluma de Calderón, la refutación de dicha tradición permite, como de rechazo, una exaltación del linaje inmaculado de la nación española cuyo pasado queda limpio de la huella infamante del deicidio¹¹⁶. Además, la significación geográfica del nombre Asia puede ser alusión al mayor enemigo de la Cristiandad desde la caída de Bizancio (1453), el turco, que no sólo amenaza militarmente la hegemonía de España sino que acoge a cuantos judíos prefirieron abandonar a España antes que bautizarse. Así, el personaje alegórico del Asia representa todos los peligros reunidos, viniendo a ser para el público de los autos una de las figuras más odiosas del Judaísmo.

La escenificación del deicidio sólo adquiere su completa significación oponiéndola con el feliz desenlace de los autos. Una vez concluida la patética escena de la muerte del Mesías y de la aflicción del universo, de repente, en una atmósfera de júbilo, se celebra su triunfo sobre la muerte y sus enemigos. A veces, Cristo, en persona, vuelve al escenario, otras veces aparece bajo las especies eucarísticas del pan y del vino. Al final, toda la humanidad se salva excepto el Judaísmo, condenado al castigo eterno¹¹⁷. El público asiste, pues, a la misma actuación de la Muerte, a la lucha de sus fuerzas contra las del Bien; tiembla y sale confortado con la certeza de que el mayor enemigo de la cristiandad ha sido vencido. El Judaísmo encarna las fuerzas de la Muerte (está representado con sus atributos y características) y la escenificación del deicidio funciona como la estrategia del chivo expiatorio¹¹⁸. A raíz del deicidio, el Judaísmo huye cargado de todos los pecados y males de los hombres, lo que permite a la vez alimentar el odio contra el judío deicida y reforzar el sentimiento de cohesión nacional ya que todo el grupo humano se siente preocupado por el mismo peligro. Pero la coherencia interna de la escritura sacramental no es el único elemento de explicación de la aparición de esta escenificación del deicidio bajo la pluma de Calderón.

Los historiadores suelen explicar la elevación de esta fiebre antijudía en España a mediados del siglo XVII por la política de apertura a favor de los financieros judíos emprendida por el Conde Duque de Olivares¹¹⁹. Corrían rumores según los cuales

¹¹⁵ Garibay refiere el caso de los «Judíos desta ciudad [Toledo], siendo tan antiguos, por no haber consentido por sí, ni por sus mensajeros en la pasión y muerte del Redemptor del mundo vinieron después a ser exemptos y libres de cierto género de tributo que los demás Hebreos de otras regiones pagaban a sus príncipes»; pero luego Garibay desmiente el caso diciendo: « todo es fabuloso...»; véase Garibay, *Historial de las Crónicas*, Amberes, 1571, libro quinto, capítulo 4, p. 133.

¹¹⁶ Esta opinión no impide que Calderón actualice la traición del Judaísmo, acusado de querer destruir los fundamentos del Estado; véase el análisis del auto *El NuevoPalacio del Buen Retiro* por J. C. Garrot, *Le thème juif et converso dans le théâtre religieux espagnol, notamment dans celui de Calderón*. Thèse de doctorat, Université de Paris III, 1992, vol. III, p. 35.

¹¹⁷ Esta condenación eterna del Judaísmo supone una distorsión teológica ya que la Escritura dice que los judíos han de reconocer a Jesús como al Mesías antes de su vuelta a la tierra (Romanos 11, 15).

¹¹⁸ Empleamos la expresión en el sentido que tenía en la fiesta judía de las expiaciones («Iom Kipur»), durante la cual el sumo sacerdote mandaba al demonio del desierto de Judea el chivo expiatorio cargado de todos los pecados de los hombres que quedaban librados de ellos.

¹¹⁹ Antonio Domínguez Ortiz muestra aspectos de la política en favor de los judíos del Conde Duque de Olivares que, en 1625, quiso limitar los abusos ocasionados por los estatutos de limpieza de sangre; véase *Los*

auténticos judíos iban a volver de Salónica para instalarse en España y tendrían un barrio en Madrid¹²⁰. Una abundante literatura clandestina antijudía criticó a Olivares que «con afán impío busca el Talmud de los judíos y toma su defensa, burlándose de Roma»¹²¹. En este ambiente de pasiones exacerbadas, aparecieron el dos de julio de 1633, sobre los muros del centro de Madrid, unos pasquines que decían: «Viva la Ley de Moisés y muera la de Cristo»¹²². La comunidad cristiana se sintió amenazada por los judíos y cuando cayó el Conde Duque en 1643 y fue nombrado un nuevo Inquisidor general, Antonio de Sotomayor¹²³, Calderón pudo dar rienda suelta a su antijudaísmo y ofrecer, en sus autos sacramentales, la más alta manifestación teatral de su reprobación. Así participó el dramaturgo de la transmisión del antijudaísmo español y de su amplificación fantasmática, origen de una verdadera psicosis centrada en la representación del judío con sangre en las manos y como único culpable de la muerte de la Humanidad de Dios¹²⁴.

*

REYRE, Dominique, *Escenificación del deicidio en los autos sacramentales de Calderón. (Elementos teatrales del antijudaísmo español)*. En *Críticón* (Toulouse), 63, 1995, pp. 139-162.

Resumen. A partir de las acotaciones de los nueve autos sacramentales en que Calderón, por primera vez en la historia del teatro español, escenifica el momento de la muerte de Cristo llevada a cabo por el Judaísmo, intento de acercamiento a los elementos teatrales que contribuyeron a propagar el antijudaísmo en España.

Résumé. À partir des didascalies des neuf *autos sacramentales* dans lesquels Calderón met en scène, pour la première fois dans l'histoire du théâtre espagnol, la mise à mort du Christ par le Judaïsme, analyse des éléments dramatiques qui contribuèrent à propager l'antijudaïsme en Espagne.

Summary. With the help of the data provided by nine of the Calderón's *autos sacramentales*, which constitutes the first scenic realisation of Christ death in the story of the Spanish stage, this essay tries to highlight some dramatic elements of the antijudaism transmission.

Palabras Clave. Calderón. Autos sacramentales. Escenificación. Antijudaísmo.

judeoconvertos en España y América, Madrid, Istmo, 1988, p. 64. Caro Baroja señala el año 1626 como fecha oficial de la entrada de los financieros judíos, pero cita un documento anterior en el cual el banquero judío Saraiva confiesa que ha hecho un memorial al Rey para avisarle del peligro en que estaba la monarquía, *op. cit.*, t. III, p. 352.

¹²⁰ *Ibid.*,

¹²¹ *Ibid.*, p. 69.

¹²² Véase el panfleto muy violento que, a raíz del acontecimiento, Francisco de Quevedo dirigió al Rey: *Execración contra los Judíos*, ed. de Fernando Cabo Aseguinolaza y Santiago Fernández Mosquera, Barcelona, Crítica, 1993, p. 14.

¹²³ Véase Yosef Hayim Yerushalmi, *op. cit.*, p. 160.

¹²⁴ Hasta hoy ha perdurado el uso de representar a los judíos deicidas en los pasos de Semana Santa. Véase el de la iglesia de la Macarena de Sevilla que ostenta a un Judío con barba y manto marrón leyendo la condenación a muerte de Cristo.