

Bulletin of the

Comediantes



Vol. 48

WINTER 1996

No. 2

SOBRE EL AUTOR DE CALDERÓN *NO HAY INSTANTE SIN MILAGRO* (ELEMENTOS CONSTRUCTIVOS, FUENTES Y ESCENIFICACIÓN)

IGNACIO ARELLANO y RAFAEL ZAFRA
Universidad de Navarra

1. Aunque la bibliografía sobre los autos sacramentales, particularmente los de Calderón, suma una buena cantidad de trabajos¹, hay pocos que se refieran específicamente a *No hay instante sin milagro*, uno de los doce autos escogidos por el dramaturgo para integrar la única colección publicada en vida y con su autorización. En la *Bibliografía crítica*, de Cilveti y Arellano, sólo figura dos veces en el índice de autos, y a nuestros efectos, sólo la primera de ellas puede ser tomada en consideración, como aportación crítica a algunos aspectos de este auto: se trata del artículo de Hans Flasche sobre "Calderón y San Agustín"², en el que comenta algunos detalles de la presencia del santo en la obra calderoniana, teniendo en cuenta que en *No hay instante sin milagro*, San Agustín es uno de los personajes que sirven como ejemplo de conversión para el incrédulo o el apóstata. Algunas otras breves referencias a la técnica alegórica de este auto, que aduciremos después, hace también A. Parker en su libro *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*³. El último y único específicamente dedicado a un aspecto de este auto es el artículo de Dietz "Baroque Art and Sacramental Drama", publicado en el *Bulletin of the Comediantes*⁴. Nos ha parecido oportuno, en semejante escasez de aproximaciones críticas, reelaborar en la forma del presente artículo algunos materiales que constituyen, en otra disposición, parte de nuestro estudio introductorio a la edición crítica del mencionado auto, que aparecerá en la serie de "Autos completos de Calderón" (Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra).

2. *Algunos datos externos. El argumento y su disposición dramática. Notas sobre fuentes*

La inclusión de *No hay instante*, junto con otros once, en la edición que el propio Calderón hizo en vida —la única, como se ha dicho, “autorizada” por el propio poeta— de los *Autos sacramentales alegóricos y historiales... compuestos por Don Pedro Calderón de la Barca... Primera Parte*, en Madrid, Imprenta Imperial, por Joseph Fernández de Buendía, 1677, nos permite estar completamente seguros de la autoría y el texto, sumamente fiable, como sucede con los restantes compañeros de volumen.

En las cuentas de los gastos por la fiesta del Corpus de 1672 hallamos el asiento correspondiente, en el que consta el pago de la cantidad adeudada al poeta por la composición de los autos de ese año, entre ellos el de *No hay instante sin milagro*: “A. D. Pedro Calderón, por la composición de los autos 5.800” (reales)⁵.

La fecha de composición de este auto puede fijarse, por tanto, con gran seguridad en 1672, ya que normalmente el ayuntamiento de Madrid encargaba la composición de los autos el mismo año en que éstos se debían representar. La descripción de las apariencias para los carros de este año de 1672 que recogen Varey y Shergold hace constar igualmente: “Memoria de las apariencias que se han de disponer para la representación de las fiestas del Santísimo Sacramento de este año de 1672 en el auto intitulado *No hay instante sin milagro*.”⁶

Valbuena clasifica este auto dentro del grupo que denomina “autos de circunstancias” junto a otros como *El indulto general* o *El Nuevo Palacio del Retiro*. Su inclusión dentro de esa categoría es, sin embargo, muy discutible, ya que el auto no se inspira en una circunstancia histórica concreta ni toma un suceso determinado como base para desarrollar la doctrina del *asunto* como hace en los autos citados (por ejemplo la construcción del palacio real en el caso de *Nuevo Palacio del Retiro*). Más bien se le puede considerar, si quisiéramos seguir la clasificación de Valbuena, como un auto “teológico”, puesto que estriba mayormente en una discusión de la Fe con la Apostasía sobre la existencia de los milagros y su función en el desarrollo de la fe a lo largo de los tiempos de la historia humana. Recoge algunos hechos históricos y legendarios, como ejemplos ilustrativos (las conversiones de la Magdalena, Constantino, San Agustín, San Pablo, etc.) pero no le preocupa a Calderón en este auto conducir ningún paralelismo entre los datos de la historia o episodios de la corte con los puntos de la doctrina eucarística y sacramental que desea proponer: compárese en este sentido con otras piezas como *La segunda esposa*, por ejemplo⁷ para ver hasta qué

punto pueden explotarse las posibilidades de la relación circunstancia histórica-asunto sacramental, lo que no se advierte en *No hay instante sin milagro*, uno de los autos en los que la proyección abstracta, la alegoría y el territorio de lo mental y espiritual más acusada dimensión presentan, en una composición de fundamental objetivo catequético.

Como señala el propio Calderón en el prólogo a la primera parte de autos de 1677⁸, donde apareció *No hay instante sin milagro*, mientras el "asunto" de los autos es la Eucaristía, el "argumento" puede ser cualquier historia—observada con perspectiva alegórica— puesta al servicio de la exposición del asunto. En el auto que nos ocupa el "asunto" se concreta en la exaltación de la Eucaristía como el mayor de los milagros, un milagro que ocurre constantemente ('no hay instante sin milagro'), frente a los milagros de los tiempos primitivos del cristianismo, en que la fe necesitaba de refuerzos especialmente llamativos. El "argumento" se plantea como una discusión entre la Fe y la Apostasía sobre la existencia de los milagros, su función y significado, debate que desembocará en la mostración de los milagros 'modernos': esto es, los sacramentos, y particularmente, como se ha dicho, el sacramento de la Eucaristía, "misterio de los misterios", "portento de los portentos" y "prodigio de los prodigios", como lo califica Calderón con gran frecuencia en los autos⁹.

La obra se inicia y acaba con la celebración que hace la Iglesia, representada por sus sacramentos, en honor de la Fe Eucarística. Este festejo es interrumpido por la intromisión de la Apostasía, que pone en duda la legitimidad de la celebración, arguyendo que no se puede hacer hoy una exaltación de la fe, dado que ya no existe al no darse hoy los milagros que Dios prometió a los que la tuviesen, sofística razón de la que se desprende que la ausencia de milagros es demostración de la falta de fe en los fieles.

El tema es tradicional en la patrística, y entre otros lo glosa con cierta frecuencia San Agustín, y muy por extenso San Gregorio Magno, a finales del siglo VI en su Homilía IX que se leía en el tercer nocturno de maitines del sábado de la infraoctava de la Ascensión, como puede verse en el *Breviario* anterior a la reforma del Concilio Vaticano II. De ahí la tomó seguramente Calderón, que parafrasea muy de cerca el texto gregoriano, fuente importante de inspiración, que transcribimos a continuación, por su importancia en la construcción del argumento de *No hay instante*:

Signa autem eos qui credituri sunt, hæc secuente: In nomine meo dæmonia ejicient, linguis loquentur novis, serpentes tollent; et si mortiferum quid biberint, non eis nocebit; super ægros manus imponent, et bene habebunt. Numquidnam,

fratres mei, quia ista signa non facitis, minime creditis? Sed hæc necessaria in exordio Ecclesiæ fuerunt. Ut enim ad fidem cresceret multitudo credentium, miraculis fuerat nutrienda; quia et nos, cum arbusta plantamus, tamdiu eis aquam infundimus, quousque ea in terra jam colauisse videamus: et si semel radicem fixerint, irrigatio cessabit. Habemus de his signis atque virtutibus, quæ adhuc subtilius considerare debeamus. Sancta quippe Ecclesia quotidie spiritaliter facit, quod tunc per Apostolos corporaliter faciebat. Nam, sacerdotes ejus cum per exorcismi gratiam manum credentibus imponunt, et habitare malignos spiritus in eodem mente contradicunt: quid aliud faciunt, nisi dæmonia ejiciunt? Et fideles quique, qui iam vitæ veteris sæcularia verba derelinquunt, sancta autem mysteria insonant. Conditoris sui laudes et potentiam, quantum praevelent, narrant: quid aliud faciunt, nisi novis linguis loquuntur? Qui dum bonis suis exhortationibus malitiam de alienis cordibus auferunt, serpentes tollunt.

Et dum pestifera suasiones audiunt, sed tamen ad operationem pravam minime pertrahuntur, mortiferum quidem est quod bibunt, sed non eis nocebit. Qui quoties proximos suos in bono opere infirmari conspiciunt, dum eis tota virtute concurrunt, et exemplo suæ operationis illorum vitam roborant, qui in propria actione titubant: quid aliud faciunt, nisi super ægros manus imponunt, ut bene habeant? Quæ nimirum miracula tanto majora quanto majora sunt, quanto spiritalia; tanto majora sunt quanto per hæc non corpora, sed animæ suscitantur.

En este texto hallamos condensado el argumento del auto: en los primeros tiempos de la Iglesia los cristianos experimentaban muchos milagros visibles. Ahora ya no. Pero, aduce el santo, esto no quiere decir que los fieles actuales no tengan tanta fe como los primeros, sino que los milagros que hacen no se ven porque son de naturaleza espiritual. Y como San Agustín insistirá constantemente¹⁰, mucho mayores son los milagros del espíritu que los de la materia, y sin comparación la grandeza de los milagros que afectan al alma y la de los que afectan al cuerpo.

Plantada la discusión, la Fe, tomando el papel de defensora del dogma, arguye a la Apostasía que el que no se vean los milagros no quiere decir que no existan, puesto que cada vez que se administra un sacramento se produce un milagro y "no hay instante sin milagro". Para demostrarlo, pre-

senta a la Apostasía cinco ejemplos que muestran la acción interior de milagros producidos por los sacramentos.

Esta discusión sobre los milagros constituye la parte central del auto desde el punto de vista estructural y doctrinal.

El tema tratado con mayor intensidad es el de la doctrina sobre los sacramentos. De hecho los milagros que la Fe propone para demostrar que todavía existen son los que producen aquéllos.

El tema eucarístico se concreta en esta ocasión sobre todo en la glosa de la doctrina formulada por San Pablo fundamentalmente en su Primera Carta a los Corintios, 11, 20-29, versículos traducidos casi literalmente en los versos 1411-72 del auto¹¹:

Para que él y el mundo vean
 que no sin pía afección,
 como a quien ha de ser de ella
 su más alto coronista,
 la Comunión te reserva, 1410
 y que su antídoto abrasa
 letras y víboras. Léela.

Lee SAULO.

SAULO¹² “Ya convenidos en uno,
 no es la dominica cena,
 hermanos, la que no más 1415
 que en saciar el hambre piensa,
 de que resulta tal vez
 que alguno en la guía exceda,
 y alguno exceda en el Juicio.
 Y pues en las casas vuestras, 1420
 para comer y beber
 ya tenéis las mesas puestas,
 no a comer y beber solo
 vengáis a la Sacra Mesa
 de la Iglesia, convidados, 1425
 en desprecio de la Iglesia
 y en confusión de quien no
 la goza: en cuya materia
 no sé qué os diga, que aunque
 en otra os alabe, fuerza 1430

es, que en esto no os alabe.
 Y porque hagáis diferencia
 de una mesa a otra, sabed,
 que lo que el Señor me entrega,
 y yo os entrego a vosotros, 1435
 es su Carne y Sangre mesma;
 porque la noche que había
 de ser entregado, hechas
 las gracias, tomando el pan,
 en sus puras manos tersas, 1440
 le bendijo y le partió,
 diciendo en palabras tiernas:
 tomad y comed, que este
 es mi Cuerpo, que hoy a penas
 se entregará por vosotros; 1445
 esto haced en reverencia
 de mi conmemoración.
 Y de la misma manera
 tomando el cáliz, después
 que hubo acabado la cena, 1450
 dijo: este en mi Sangre es Nuevo
 Testamento; y así, aquella
 y esta conmemoración
 haced; mas con advertencia,
 que siempre que de este Pan 1455
 gustéis, y este Cáliz, sea
 anunciando de mi muerte
 la memoria, hasta que venga.
 Con que el que no dignamente
 tal Pan coma, y Cáliz beba, 1460
 tenga entendido que es
 reo de la Carne mesma
 de Dios, reo de su Sangre;
 y así, pruébese cualquiera
 dentro de sí mismo, antes 1465
 que, ni a comerle se atreva,
 ni a beberle, sin que mire,
 sin que note y sin que tema
 que bebe y come su juicio;
 bien como muchos que enferman 1470

débiles entre vosotros,
 y aun mueren, porque se arriesgan
 a comerle, sin hacer
 juicio de sí; y así, alerta,
 mortal, repréndete tú 1475
 antes que Dios te reprenda;
 pues para no ser juzgado,
 juzgarte tú mismo es fuerza.”

Toda esta doctrina es introducida por la Fe, en una especie de disputa teológica que adopta la estructura de los juicios inquisitoriales contra herejes, muy bien conocidos por Calderón y su público. Esta organización estructural de juicio de Inquisición es básica en la composición de *No hay instante sin milagro* y su disposición en forma de debate. Para llamar la atención sobre este hecho la Fe señala claramente antes de empezar:

Y así aunque no solo seas
 un falso apóstata, pero
 aun toda la Apostasía,
 que ya en ti la represento,
 he de oírte, porque no
 presumas que de oírte deajo
 por el temor de tus dogmas,
 cuando escucharlos pretendo,
 a fin de que te reduzga
 la razón con que las venzo.
 Que si allá en mi tribunal
 desnuda la espada tengo,
 también tengo enarbolada la
 oliva, mostrando a un tiempo
 justicia y misericordia,
 que a eso está la Cruz en medio (vv. 97 y ss.)

La referencia al tribunal de la fe (el Santo Oficio) es explícita, y lo mismo la mención de sus símbolos emblemáticos de la espada y la oliva con la cruz en medio, que forman el escudo de la Inquisición.

La consulta de un manual de inquisidores¹³ permite una comparación ilustrativa. En estos juicios se procede primero a la comparecencia del reo ante los inquisidores, que deben instruirlo “sobre la verdadera fe y apoyán-

dose en pruebas de la escritura," para demostrar el carácter erróneo y herético de sus convicciones:

que le pregunten en qué funda sus convicciones, que consideren sus razones y las autoridades a que se refiere, y minen los fundamentos de sus errores

Esto es lo que la Fe hace en un primer momento con el discurso de la viña (versos 175 a 280 de *No hay instante*). Al no conseguir arrepentimiento de la Apostasía, la Fe le presenta cinco ejemplos que luego le irán explicando cinco de los sacramentos. Es una parte del proceso que se corresponde perfectamente con lo que dice el manual después del primer paso:

Si, a pesar de todo esto, no quisiere confesar la fe católica, se designarán diez o doce expertos muy doctos [los sacramentos] y juntos le instruirán en la verdad católica, remitiendo a la autoridad de la Biblia y otros libros auténticos [aquí desempeñan esa función los *exempla* propuestos], para demostrarle que lo que cree es contrario a las Escrituras y a la autoridad de la Iglesia, destruyendo así las bases de su creencia

Tras estos dos intentos, y si el hereje no abjurase de sus errores se le dejará un plazo de tiempo para que reflexione, tras el cual se le entregará al brazo secular para que lo ejecute. Estos pasos son los que da la Fe cuando le dice a la Apostasía:

antes que pronuncie
ese último anatema,
hechas primera y segunda
monición, es la tercera
darle, para que me pida
misericordia, otra espera (vv. 1540 y ss.)

Durante el plazo de reflexión la Apostasía se arrepiente y abjura de sus errores. En estos casos el manual de inquisidores manda que se pase a un juicio de hereje penitente que acaba con el ritual de abjuración.

Este ritual se reproduce en la última parte del auto: el apóstata acude vestido de blanco con dos cruces rojas —“vestida la nupcial ropa,” v. 1649— y, dentro de la misa, tras la lectura de las faltas del acusado, se retracta de su error y confiesa la verdadera fe:

la ciega Apostasía
 a los pies de la Fe puesta
 confesando lo visible
 lo no visible confiesa (vv. 1633-36)

Acto seguido recibe la felicitación del inquisidor, éste le levanta la excomunión, le absuelve, le exhorta a la vigilancia para no recaer y, le impone una penitencia — en el auto: “para que tengas de mí / saludable penitencia,” vv. 1647-48.

Después la misa prosigue con normalidad y a la hora de la comunión, el penitente, ya reconciliado con la Iglesia, puede acercarse a recibir el sacramento — como en el auto: “ven a donde nos espera / el orden Sacerdotal / la Mesa puesta,” vv. 1650-52.

Recurrencia ad exempla. Algunos apuntes más sobre fuentes de motivos e iconográficas

Los ejemplos que la Fe ha ido introduciendo para intentar convencer a la Apostasía son los episodios de conversión de varios personajes muy conocidos, cinco¹⁴, que siguen un esquema paralelo: primero aparecen como pecadores alejados de Dios, después en el primer momento de su arrepentimiento y, por último, ya convertidos totalmente a Dios.

Las fuentes que Calderón toma¹⁵ para estos ejemplos son muy diversas, y buena parte de los motivos se enmarcan en leyendas y tradiciones más o menos populares, relacionándose también con la iconografía habitual de los santos elegidos. No debe olvidarse la extensión generalizada de muchos de estos detalles, materiales mostrencos y pertenecientes a la religiosidad aurisecular, lo que hace imposible y superfluo buscar las fuentes exactas — que no existen en muchos casos— con total precisión.

En el caso de la Magdalena —“la primera que me dio / asunto para el ejemplo” nos hallamos con detalles tradicionales en la Iglesia latina, que ha unido en este personaje a tres mujeres del Nuevo Testamento: la pecadora que lavó los pies de Cristo en casa de Simón el Leproso (Mateo 26: 6-13; Marcos 14: 3-9, Lucas 7: 36-50, Juan 12: 1-8), María de Betania, hermana de Lázaro, que según el Evangelio de San Juan es la que ungió a Jesús, y María Magdalena, que según San Lucas (Lucas 8: 2) era una de las mujeres que acompañaban a Jesús, de la cual, dice “habían salido siete demonios.” Por el modo de tratamiento es posible que Calderón haya tomado cierta inspiración en la obra de Fray Pedro Malón de Chaide *La conversión de la*

Magdalena, recogiendo en ella no la historia, por lo demás muy conocida, sino la estructura del ejemplo (pecadora-penitente-convertida) y la reflexión que Malón hace tomando como pie a este personaje. Esta obra se difundió mucho desde su publicación en 1588 y en la época de Calderón ya era considerada como un clásico.

En el caso de Dimas —el Buen Ladrón del Evangelio— las fuentes son más difíciles de determinar, pero en última instancia remiten al conjunto de detalles que aparecen en varios lugares de los *Evangelios Apócrifos*, trasladados sin duda a la tradición oral. Los nombres de los ladrones crucificados con Jesús se hallan precisamente en los Apócrifos: en el *Evangelio árabe de la Infancia de Jesús* la Sagrada Familia los encuentra en la huida a Egipto, con los nombres de Tito y Dúmaco; en las *Actas de Pilato* aparecen por vez primera los nombres que serían aceptados por la tradición, de Dimas y Gestas, y en la *Declaración de José de Arimatea*, se recogen algunos otros importantes detalles sobre la extrema crueldad del mal ladrón (capaz de beberse la sangre de sus víctimas infantiles), y la compasión de Dimas, que asaltaba a los ricos pero favorecía a los pobres¹⁶.

Los motivos atingentes a San Pablo y San Agustín proceden de lo que ellos mismos nos cuentan en las *Epístolas* (también en los *Hechos*) y en las *Confesiones* respectivamente¹⁷.

Toda la historia de Constantino se encuentra en la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, una fuente inagotable de datos sobre los santos, de la que también proceden diversos motivos sobre los milagros de San Bartolomé, San Juan o San Matías (vv. 134 y ss.), acumulados seguramente, como señalamos en las notas de nuestra edición, a las versiones de Alonso de Villegas en su *Flos Sanctorum*.

La organización aparentemente sencilla de *No hay instante sin milagro*, ofrece, pues, según hemos intentado apuntar, una notable serie de complejidades en su adaptación de elementos variados, y demuestra la habilidad calderoniana para fundir los materiales más diversos en una síntesis cuya unidad le viene del objetivo de exaltación eucarística y de la arquitectura dramática.

La técnica alegórica, por su parte, supone la posibilidad de una ampliación del escenario, que admite ahora toda clase de proyecciones mentales y entidades abstractas, esto es, admite que los conceptos se hagan visibles en una "forma metafórica en que toman cuerpo [y que] se halla en conformidad analógica con la verdad."¹⁸

En *No hay instante sin milagro*, A. Parker subraya además una utilización especial, propia de los últimos autos de Calderón, de la técnica de visualización conceptual: consiste ésta en sacar a la escena a la persona [es

decir, persona dramática o personaje] cuya mente concibe una determinada experiencia conceptual, haciendo simultáneo el proceso del pensamiento y su proyección dramática: permite así al público "que siga todas las etapas del hilo del pensamiento, tal como este va surgiendo en la mente de un personaje que está en la escena; de este modo el público se halla ante el personaje que va concibiendo la acción ante sus ojos."¹⁹ Como señala Parker, la importancia de este recurso "tan extraordinariamente original" radica en la claridad que puede darse a un tema abstracto, pues permite que el personaje que está imaginando la acción la interrumpa para recordar, subrayar o explicar las diferentes etapas de su discurrir: las posibilidades didácticas de semejante técnica no hace falta ponderarlas. En el auto que tratamos, el mismo Pensamiento de la Apostasía interviene como otro personaje del drama, para reflejar de manera más explícita aún, el proceso de reflexión mental que acabará conduciendo a la Apostasía a la conversión.

La libertad cronológica²⁰ que permite igualmente la alegoría, no sujeta a los tiempos históricos, capaz de fundirlos todos en un presente simbólico, facilita la utilización de los distintos ejemplos, reunidos en el alegórico concepto:

Sí haré; y pues aquí nos vemos,
 ser representable idea
 de alegórico concepto
 en quien retóricos tropos
 no se dan ni lugar ni tiempo;
 volvamos atrás los siglos,
 y la paridad corriendo
 de lo visible a invisible,
 sea el ejemplo primero
 la primera que me dio
 asunto para el ejemplo. (vv. 280 y ss.)

2. Algunas notas sobre la representación

En tanto pieza dramática que cumple su destino artístico en la representación convendrá dar, siquiera brevemente, noticia de su representación y puesta en escena.

No hay instante sin milagro se representó el día del Corpus Christi de 1672, como consta en la mencionada memoria de apariencias de dicho año.

Aunque las principales muestras fueran las del día del Corpus, los autos

sacramentales de aquel año se representaron varias veces. La primera representación había tenido lugar, como de costumbre, la tarde anterior al día de la festividad, con carácter de ensayo general ante las comisiones encargadas de las fiestas. Para ello se contó, según era también usual, con un tablado construido en la Obrería de la Villa. Para estas representaciones de los autos sacramentales de 1672 se montaron, como en los años precedentes, dos tabladillos: uno en el patio del Palacio del Buen Retiro, y otro en la Plaza de la Villa, además del tablado hecho en la Obrería del Ayuntamiento para la muestra previa.

Las compañías elegidas para representar los autos de ese año fueron las de los autores Antonio de Escamilla y Manuel Vallejo. Como la representación de los autos exigía un mayor número de actores que los que formaban estas compañías, se les añadieron actores pertenecientes a otras. Latorre y Badillo²¹ aporta las listas de actores de las compañías elegidas, donde figuran comediantes tan reputados como Escamilla, María de Quiñones, Manuel Vallejo, Sebastián de Prado, Gregorio de la Rosa o Manuel de Mosquera.

La acotación inicial de *No hay instante sin milagro* reza: "Salen los Músicos, y a los primeros versos que cantan, el Bautismo, niño vestido de blanco; la Confirmación, de dama; la Penitencia, de pieles; la Comunión, de dama; el Orden Sacerdotal, viejo venerable; el Matrimonio, de galán; y la Extremaunción, de negro; y detrás la Fe, con corona y manto imperial." Es ocioso subrayar el significado alegórico del vestuario²², relacionado con el personaje que lo viste; en el contexto sacramental la vestimenta —siempre muy importante en el teatro— potencia doblemente su papel significativo, ya que buena parte de sus detalles pertenecen a la simbología de la liturgia, donde la vestidura bautismal es blanca, etc. según un sistema de representaciones anclado sólidamente en dimensiones doctrinales.

La representación de la obra se inicia pues con los Sacramentos, la Fe y los músicos sobre el escenario, donde aparecen celebrando llenos de alegría, la exaltación de la Eucaristía. La fiesta es interrumpida por la aparición de la Apostasía, con quien entra la Fe en discusión defendiendo la idea principal del auto, esto es, que "no hay instante sin milagro," y, para probarlo le propone los cinco ejemplos ya mencionados. Hasta este momento la acción se ha desarrollado sobre el tablado que representa un espacio alegórico indeterminado en el que no puede localizarse lugar ni tiempo precisos, como afirma la Fe en su discurso (vv. 290 y ss.).

Los ejemplos que a partir de ahora presenta la Fe se desarrollan en un espacio temporal significado por los escenarios de los diferentes carros, generalmente en los niveles de segundas alturas de los castilletes construidos en

los carros, lugar preparado para la ostensión de las "apariencias" según especifica la "memoria de las apariencias"²³ conservada de este auto. Así, por ejemplo, el caso de la Magdalena se representa en el espacio superior del primero de los carros, que "ha de ser una devanadera²⁴ de todo su segundo cuerpo dividida en dos mitades. La una se ha de abrir en bastidores y verse en ella un retrete adornado de espejos, escritorios y países y demás adornos que puedan significarle rico y vistoso; ha de tener en medio su estrado y un atril con un espejo en que ha de aparecer tocándose una dama."²⁵ Aquí debe aparecer la Magdalena "en acción de que se está tocando" según indica la acotación.

El segundo espacio —el de Dimas— ha de representarse en la parte superior del segundo carro que, como en el anterior, también está formado por una "devanadera." La primera mitad de ésta "ha de ser un peñasco" sobre el que aparece Dimas vestido de bandolero. El ejemplo de San Pablo se da en la parte superior del tercero de los carros, que es el que aparece como cuarto en la memoria de apariencias. Esta parte superior "ha de ser de bosque y ha de tener a sus espaldas encubierto un caballo en que a su debido tiempo ha de dar entera vuelta un hombre, lo más en el aire que se pueda,..."

El de Constantino se representa en lo alto del otro carro —el tercero de la memoria— que "ha de tener también en su segundo cuerpo los mismos movimientos que la devanadera; en la una mitad se ha de ver a su tiempo un trono con sus gradas y dosel y una silla en que ha de aparecer sentado un hombre." Aquí, como indica la acotación, debe aparecer Constantino "ensangrentado rostro y manos."

La escena de Agustino se desarrolla como indica la acotación, "en lo bajo de un carro, donde habrá una higuera" pero ni aquí ni en la memoria de apariencias se indica de cuál de los carros se trata. Es muy posible que esta escena se representase en la parte baja del tercer carro (el de Saulo), ya que en la memoria no se dice nada de ella.

Todas estas escenas han sido contempladas por la Fe, la Apostasía y los Sacramentos desde el espacio alegórico que representa el tablado. Ahora cada uno de los sacramentos va a entrar en el espacio temporal representado por los carros. Este paso se realiza entrando cada uno de ellos a uno de los carros: el Bautismo al carro de Constantino, la Penitencia al de la Magdalena, etc.

A continuación sobre el tablado se inicia un diálogo entre la Apostasía y su propio Pensamiento. El tablado pasa a representar una tercera clase de espacio contenido en la imaginación de la Apostasía en el que van apareciendo las imágenes que el Pensamiento le va representando. Esta transición al espacio pensado queda clara en el siguiente diálogo (vv. 632 y ss.):

PENSAMIENTO Si he sabido
 que el plazo que te ha dado
 la Fe en aquel pasado
 duelo intelectual, ha sido a efeto
 de que pienses el místico conceto
 que incluyen las figuras y las sombras
 que te representó ¿de qué te asombras
 que, siendo el Pensamiento
 quien las ha de apurar, discurra el viento,
 por si en él vuelvo a vellas,
 y te las traigo a ver qué infieres de ellas?

APOSTASÍA Eso mismo quería
 pedirte yo; y pues es alegoría,
 los siglos discurramos
 segunda vez, a ver si es que encontramos
 segundas señas tuyas.

PENSAMIENTO No lo dudes,
 que siendo el Pensamiento a quien acudes,
 ¿quién quita al Pensamiento
 que finja fantasías en el viento?

En este nuevo espacio pensado pueden mezclarse los personajes que han aparecido en el alegórico y en el que se presenta como histórico temporal. Salen otra vez los personajes de los ejemplos anteriores, en escenas correlativas a esos ejemplos, que ya no se representan sólo en los carros sino también en el nivel del tablado al haberse fundido en uno los espacios que éstos representaban.

El orden de aparición es el mismo que antes: primero sale la Magdalena al tablado arrojando al suelo una serie de objetos simbólicos. La segunda escena se desarrolla otra vez en la parte superior del segundo carro, en la que aparece Dimas crucificado. Previamente el peñasco que aparecía antes se ha abierto como indica la memoria: debe verse "un peñasco que, abierto también en bastidores, descubra a un hombre atado en una cruz." En la tercera escena, como indica la acotación, aparece Saulo sobre el tercer carro, montado "en el caballo y cae al tablado." El caballo es el que aparecía escondido tras el bosquejo según la memoria de apariencias. Probablemente estaría hecho de cartón piedra o un material similar y se movería desde la parte baja del carro. La caída al tablado desde la parte superior del carro la haría el actor rodando por una rampa disimulada tras el despeñadero que,

según la memoria, debe aparecer delante de este carro. La cuarta escena se inicia saliendo Constantino de la parte baja del tercer carro, en la que se ve un "palacio enriquecido en sus perspectivas de jaspes y bronces." Al pie de este carro y sobre el tablado Constantino dialoga con el Bautismo. En la quinta escena Agustino sale al tablado "oyendo a entrambas partes" probablemente desde la parte baja del cuarto carro.

Durante el transcurso de estas escenas la Apostasía y el Pensamiento han estado observando desde un lado del tablado, presentándolas e interviniendo en ellas. Las escenas han ido transcurriendo en la imaginación, en el espacio pensado, pero han sido constantes las vueltas a otros espacios con las intervenciones de los Sacramentos, que de algún modo representan la vuelta a la realidad desde la imaginación de la Apostasía.

Acabadas estas escenas volvemos otra vez al espacio alegórico inicial desde el que la Fe vuelve a mostrar a la Apostasía otras cinco más. Estas se representan nuevamente en el espacio pensado, como señala la Fe en el siguiente diálogo (vv. 1145 y ss.):

Porque de una vez no ignores,
 que en convalecidos males
 hay exteriores señales
 de remedios interiores,
 haz que en esos mismos loores
 te acuerde a ti el Pensamiento
 los milagros que a este intento
 el Evangelio te dio,
 iréte acordando yo
 los de cada Sacramento.

Acabadas las series de escenas, se reúnen todos los personajes para la apoteosis final: "salen en tropas músicos y Sacramentos delante, y luego la Fe en un carro triunfal, que ha de atravesar el tablado, tirado de unas bandadas, que han de llevar Magdalena, Dimas, Saulo, Constantino y Agustino." De este carro triunfal la memoria explica: "estos dos carros [el primero y el segundo], que en sus devanaderas no ocupan más que sus segundos cuerpos, ha de tener el uno en el primero un carro triunfal embebido en goznes y cartelas dobladas, de suerte que como vaya saliendo al tablado vaya creciendo en buena proporción hasta hacerle capaz de traer en su popa una mujer sentada, la qual atravesando el tablado ha de esconderse en el otro compañero suyo."

Al mismo tiempo se abre de nuevo el tercer carro que, tras haber girado

la devanadera, nos muestra en su parte superior "una mesa de altar y en ella cáliz y hostia" y ante dicha mesa al Orden sacerdotal. La memoria indica que "la pintura deste medio carro ha de ser de nubes con estrellas y serafines; y tenga capacidad para verse a la mesa una persona."

Con este escenario y con todos los personajes en escena cantando, suenan "chirimías, pasa el carro triunfal atravesando el tablado, y da fin el auto."

En todo este proceso en el que los diversos espacios y elementos escénicos van acogiendo las distintas modalidades de la acción (alegórica de base, acción pensada en la imaginación de la Apostasía, episodios de nivel "histórico"...), desempeñan un papel muy importante las evocaciones plásticas, de elementos iconográficos inspirados quizá en cuadros, técnica que Ruiz Lagos ha estudiado con pericia en Calderón, que se muestra sumamente aficionado a ella.

Como señala el citado estudioso "en gran número de obras calderonianas, autos y comedias, la atención y la mirada de los espectadores se sitúa y se dirige a un cuadro, a un lienzo, a un retrato, situado en la escena... No se trata ya de un empleo accidental de la pintura, en los decorados o en las descripciones poéticas, sino de tomar el cuadro como elemento central escenográfico."²⁶ De este modo el escenario "actuando como una gran ventana, centraría en el detalle del cuadro la atención del espectador y el nudo de la obra, mientras que los personajes podrían quedar difuminados a lo lejos."²⁷

La gran facilidad con la que el lector de *No hay instante sin milagro* puede hacerse a la idea de cómo se desarrollan las cosas en escena se debe, en gran medida, a la exhaustiva aplicación de esta técnica en el auto: todos los ejemplos que la Fe va planteando a la Apostasía en la discusión que forma la trama del auto se nos presentan por medio de cuadros, esto es, por medio de apariencias conformadas según las reglas y actitudes de la composición pictórica que la tradición iconográfica atribuye a cada uno de los santos protagonistas de los ejemplos.

Se presenta así cada uno de los personajes en tres escenas que se corresponden en algunos casos con cuadros de la época, lo cual no significa que estos cuadros sean fuentes concretas, dada la repetición de temas y motivos en pintura y literatura auriseculares²⁸; los aducimos como ejemplo de la concepción plástica de la escena, y como ilustración de los motivos dominantes en ella.

En la primera aparición de la Magdalena, la escena se nos presenta con este personaje en lo alto del primer carro en acción de que se está tocando, frecuente en la iconografía de este personaje. En su segunda aparición Magdalena sale "como asustada," arrojando lo que dicen los versos, plumas, jo-

yas, y otros objetos que simbolizan su vanidad y lujuria, ahora desdeñados en su conversión. De modo parecido la podemos ver en el cuadro de Murillo *La Magdalena* en el que aparece de rodillas después de haber arrojado al suelo cintas, collares, joyas, etc.

Por último sale Magdalena en hábito penitente delante de una cruz, en una composición muy común en la iconografía de la santa. Así la han pintado Murillo y Ribera entre otros, con el título *Magdalena penitente*²⁹.

El personaje de Constantino es menos frecuente en la iconografía barroca, por lo que es difícil que Calderón se inspirara en cuadros para las escenas en que aparece, pero todo lo contrario sucede en el caso de San Agustín: Calderón lo presenta en una escena muy conocida de su biografía y muy común en las representaciones iconográficas del Obispo de Hipona: leyendo al pie de una higuera. Así, con el título de *La Vocación de san Agustín*³⁰, lo han pintado fray Angélico, Benozzo Gozzoli y Jacques Callot entre otros.

En cuanto a la acotación relativa a Dimas específica que éste aparece "en la cruz, desnudo *como le pintan*." En numerosos cuadros de la Crucifixión suele aparecer Dimas acompañando a Jesús junto con Gestas, el otro ladrón, por lo que sería inútil buscar paralelismos entre esta escena y alguno de ellos en concreto.

La segunda aparición de San Pablo se corresponde con la escena más conocida de su iconografía, la de su conversión. Con el título de *La conversión de San Pablo*³¹, nos lo muestran Murillo y Caravaggio entre otros.

En suma: alegoría, adopción de una estructura de juicio inquisitorial, recurrencia a los ejemplos para potenciar la plasticidad didáctica, conforman los elementos textuales e ideológicos puestos en *No hay instante sin milagro* al servicio de la exaltación eucarística, que alcanzará en su representación sobre el tablado la más directa expresión. Representación que moldea los espacios dramáticos sobre los espacios escénicos³², según la libertad omnímoda que la técnica alegórica permite a Calderón, con su posibilidad de mezclar las clases de espacios apuntadas y los tiempos del pasado, el presente o el futuro en una sola construcción unitaria de "alegóricos conceptos."

3. *Apéndice: memoria de las apariencias de No hay instante sin milagro*

Memoria de las apariencias que se han de disponer para la re-

presentación de las fiestas del Santísimo Sacramento de este año de 1672 en el auto intitulado *No hay instante sin milagro*.

El primer carro ha de ser una devanadera de todo su segundo cuerpo dividida en dos mitades. La una se ha de abrir en bastidores y verse en ella un retrete adornado de espejos, escritorios y países y demás adornos que puedan significarle rico y vistoso; ha de tener en medio su estrado y un atril con un espejo en que ha de aparecer tocándose una dama. La otra mitad, que ha de ser respaldo de ésta, ha de ser un peñasco bruto que, abierto también en bastidores, descubra una gruta a manera de cueva, entre cuyos riscos habrá a un lado una cruz pequeña de troncos bastos, con capacidad para que la misma dama aparezca delante de ella hincada de rodillas. Esto ha de dar a sus tiempos una y más vueltas.

El segundo carro ha de corresponder en todo a este primero, así en la devanadera como en los movimientos de ella; mas con diferencia de que la una mitad ha de ser un peñasco que, abierto también en bastidores, descubra a un hombre atado en una cruz, y su respaldo en la otra mitad un jardín adornado de flores, tientos y barandillas, lo más hermoso que se pueda. Estos dos carros, que en sus devanaderas no ocupan más que sus segundos cuerpos, ha de tener el uno en el primero un carro triunfal embebido en goznes y cartelas dobladas, de suerte que como vaya saliendo al tablado vaya creciendo en buena proporción hasta hacerle capaz de traer en su popa una mujer sentada, la cual atravesando el tablado ha de esconderse en el otro compañero suyo.

El tercer carro ha de ser de fábrica de palacio enriquecido en sus perspectivas de jaspes y bronces. Ha de tener también en su segundo cuerpo los mismos movimientos que las devanaderas; en la una mitad se ha de ver a su tiempo un trono con sus gradas y dosel y una silla en que ha de aparecer sentado un hombre; y en la otra mitad una mesa de altar y en ella cáliz y hostia. La pintura deste medio carro ha de ser de nubes con estrellas y serafines; y tenga capacidad para verse a la mesa una persona.

El cuarto carro ha de ser de bosque y ha de tener a sus espaldas encubierto un caballo en que a su debido tiempo ha de dar entera vuelta un hombre, lo más en el aire que se pueda, escondiéndose hasta que saliendo segunda vez y parando en la fachada de la representación (donde ha de haber un despeniade-

ro) caiga en el tablado, y el caballo pase hasta esconderse.— D.
*Pedro Calderón de la Barca*³³

NOTAS

1. Ver Á. Cilveti e I. Arellano, *Bibliografía crítica sobre el auto sacramental*, Kassel, Reichenberger, 1994 (volumen 3 de la serie de Autos sacramentales completos, dirigida por I. Arellano y Á. Cilveti, publicada en colaboración por la Universidad de Navarra y Edition Reichenberger). Ahí se recogen 1365 fichas bibliográficas comentadas en su mayor parte.
2. Publicado en el *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, II, 195-207.
3. Citaremos por esta versión española, de Barcelona, Ariel, 1983.
4. Dietz, D. T., "Baroque Art and Sacramental Drama: Calderón's *No hay instante sin milagro*," *Bulletin of the Comediantes*, 46,1,1994,87-101.
5. Ver Shergold N. D. y Varey, J. E., *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón: 1637-1681*, Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, 1961, 244.
6. Ver Shergold, y Varey, *Los autos sacramentales en Madrid*, 233.
7. Cfr. edición de V. García Ruiz, Kassel, Reichenberger, 1992 (vol. 2 de la serie de "Autos completos").
8. Cfr. por ejemplo, Valbuena Prat, Calderón de la Barca, *Autos sacramentales*, II, Madrid, Clásicos Castellanos, 1958, 3-5. Para una consideración general sobre los autos de Calderón, la relación argumento-asunto y el funcionamiento de la alegoría como técnica básica, remitimos a las ediciones de *El divino Jasón* (de I. Arellano y Á. Cilveti, Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 1992) y de *El Año Santo de Roma* (los mismos editores, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1995).
9. Ver los lugares pertinentes para estas expresiones en Flasche, H., y Hofmann, G., *Konkordanz zu Calderón. Concordancia aplicada a las obras de Calderón con auxilio de una computadora electrónica*, Hildesheim-New York, Georg Olms, 1980-83.
10. Baste ver San Agustín, sermón 88, 2-3 (que parece respuesta a la argumentación de esta Apostasía), donde se defiende la persistencia de los milagros de Cristo, aún mayores que los antiguos, pues ahora afectan al alma: "Nemo itaque, fratres, dicat, non facere ista modo Dominum nostrum Iesum Christum, et propter hoc praesentibus Ecclesiae temporibus priora praeponere. Quodam quippe loco idem Dominus videntibus, et ideo credentibus, praeponit eos qui non vident et credunt [...] Haec ergo fecit Dominus, ut invitaret ad fidem. Haec fides nunc fervet in Ecclesia, toto orbe diffusa. Et nunc maiores sanitates operatur, propter quas non est dedignatus tunc exhibere illas minores. Sicut enim animus melior est corpore, sic est melior salus animi, quam salus corporis. Modo caro caeca non aperit oculos miraculo Domini; et cor caecum aperit oculos sermoni Domini" ("Que nadie, por tanto,

diga, hermanos, que nuestro Señor Jesucristo no hace ahora estas mismas cosas y por ello anteponga los primeros tiempos de la Iglesia a los presentes. Pues en cierto lugar el mismo Señor antepone los que no ven y creen a los que ven y por eso creen [...] Todo esto lo hizo el Señor para invitar a la fe. Esta fe hierve ahora en la Iglesia extendida por todo el orbe. También ahora obra curaciones y mayores, pensando en las cuales no desdendió hacer aquellas menores. Pues como es mejor el alma que el cuerpo, así es mejor también la salud del alma que la del cuerpo," etc. (Citamos por la ed. de *Sermones* de la BAC, sermón 83 en el tomo X de *Obras completas de San Agustín*, Madrid, BAC, 1983).

11. Citamos texto y hacemos referencias a número de versos por nuestra edición crítica.

12. Comp. con el texto aludido de San Pablo: "Convenientibus ergo vobis in unum, iam non est dominicum coenam manducare; unusquisque enim suam coenam praesumit ad manducandum. Et alius quidem esurit, alius autem ebrius est. Numquid domos non habetis ad manducandum et bibendum? aut Ecclesiam Deum contemnitis, et confunditis eos qui non habent? Qui dicam vobis? Laudo vos? in hoc non laudo. Ego enim accepi a Domino quod et tradidi vobis, quoniam Dominus Jesus in qua nocte tradebatur, accepit panem, et gratias agens fregit, et dixit: Accipite, et manducate; hoc est corpus meum, quod pro vobis tradetur; hoc facite in meam commemorationem. Similiter et calicem postquam coenavit, dicens: Hic calix novum testamentum est in meo sanguine: hoc facite quotiescumque bibetis, in meam commemorationem. Quotiescumque enim manducabitis panem hunc et calicem bibetis, mortem Domini annuntiabitis donec veniat. Probet autem seipsum homo; et sic de pane illo edat et de calice bibat: qui enim manducat et bibit indigne, iudicium sibi manducat et bibit, non dijudicans corpus Domini. Ideo inter vos multi infirmi et imbecilles, et dormiunt multi. Quod si nosmetipsos dijudicemus, non utique iudicemur. Dum iudicamur autem, a Domino corripimur, ut non cum hoc mundo damnemur."

13. Ver Nicolau Eimeric, *El manual de los inquisidores*, que manejamos en la edición moderna de Barcelona, Muchnik, 1983.

14. La Magdalena, el Buen Ladrón, el emperador Constantino, San Agustín y San Pablo.

15. Por razones de espacio nos limitamos a reseñar las que pueden ser fuentes principales de Calderón, sin aportar otros detalles documentales que añadimos en las notas filológicas de nuestra edición a la que remitimos para mayores fundamentaciones.

16. Ver *Evangelios apócrifos*, ed. de A. de Santos Otero, Madrid, BAC, 1993.

17. De nuevo hemos aportado en nuestra edición, procedentes de estas obras, los pasajes paralelos pertinentes que ilustran, creemos, perfectamente, las referencias del auto calderoniano. A las mismas notas remitimos para los detalles relativos a Constantino y su conversión, que aparecen en S. de la Vorágine.

18. Ver A. Parker, *Los autos sacramentales de Calderón*, 72.

19. Parker, *Los autos sacramentales*, 72.

20. Ver para esta libertad cronológica otros textos sacramentales muy significativos, como el de *El indulto general*, vv. 297 y ss. (citamos por la edición crítica de I. Arellano y J. M. Escudero, en prensa cuando redactamos estas líneas): "primera edad / y primera ley, tan

presto / pasar pretendes (en fe / de que en fantásticos cuerpos / de alegóricas figuras / no se da lugar ni tiempo)"; es decir, la alegoría permite unir los tiempos; no está sujeta a mantener cronologías, ya que es potestad suya librarse del tiempo real, según su propiedad de lenguaje figurado. Lo mismo en *El Año Santo de Roma*, vv. 400 y ss. (citamos por la edición crítica de I. Arellano y Á. Cilveti): "De manera que a dos luces, / en dos sentidos tenemos / lo que fue y es y será, / reducido a un argumento": la serie de correspondencias entre sentido real y sentido alegórico reducen a un argumento el pasado, el presente y el futuro.

21. "Representación de los Autos Sacramentales," *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 25 (1911): 189-211, 342-67; 26, (1912): 72-89, 236-62, cit. en 241-42.

22. Ver J. Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991, 212.

23. Ver infra.

24. Artefacto sobre el que se mueve un bastidor pintado por los dos lados para hacer mutaciones rápidas de decorado. Para las cuestiones generales de la puesta en escena, sobre teatros comerciales, pero con indicaciones valiosas para los autos ver Ruano de la Haza, J. M. y Allen, J.J., *Los teatros comerciales del Siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.

25. Shergold y Varey, *Los autos sacramentales en Madrid*, 233. Las restantes citas de la memoria de apariencias están tomadas del mismo lugar por lo que no repetimos la referencia. Ver en el apéndice la memoria de apariencias que transcribimos.

26. Ruiz Lagos, Manuel, "Una técnica dramática de Calderón: la pintura y el centro escénico," *Segismundo*, 2, 1966, 91-104, cit. en 92.

27. "Una técnica dramática de Calderón: la pintura y el centro escénico," 93.

28. Ver para la discusión de un problema paralelo relativo al auto *El segundo blasón del Austria* y un cuadro de Rubens, el artículo de I. Arellano, "Texto y contexto de *El segundo blasón del Austria*," en *Homenaje a Alberto Navarro*, Kassel, Reichenberger, 1990, 17-39 y para este auto el artículo citado de Dietz "Baroque Art and Sacramental Drama," donde añade ejemplos de cuadros y otros comentarios sobre *No hay instante sin milagro*.

29. El cuadro de Ribera se halla en el Museo del Prado; el de Murillo en Le Havre. Hay otros ejemplos de Caravaggio (ver infra), etc. Ver Angulo Iñiguez, D., *Murillo*, Madrid, Espasa Calpe, 1981, y Cinotti, M., y del'Acqua, G. A., *Caravaggio*, Bergamo, Poligrafiche Bolis Bergamo, 1983.

30. Ver más datos en L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, PUF, 1958.

31. Las obras de Murillo y Caravaggio se conservan respectivamente en el Museo del Prado y en Detroit. El caballo es elemento omnipresente en la iconografía occidental del santo, y Calderón lo menciona en la memoria de apariencias, como se ha visto. En la Escritura no se menciona este detalle del caballo. Cfr. *Hechos*, 9: 3-7; 26: 12 y ss. Quevedo, *Prosa*, ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1974, 1622: "No digo que San Pablo cayó del caballo, como se ve en todas las pinturas y estampas de la conversión y caída del Apóstol. Movióme a no hacer mención de él el texto sagrado y las razones y autoridades que da y refiere el reveren-

do padre Masucio y se verá en su libro." Para Masucio la tradición de la caída del caballo es de origen luterano. Las argumentaciones de Massucci las resume Valentina Nider en una buena nota a este pasaje de Quevedo en su reciente edición crítica de *La caída para levantarse*, Pisa, Giardini, 1994, p. 131. San Agustín afirma que San Pablo no cae del caballo, y el arte bizantino lo representa a pie, a diferencia de la tradición occidental, que lo hace a caballo.

32. Para esta distinción de espacio escénico y dramático cfr. Marc Vitse, "Sobre los espacios en *La Dama duende: el cuarto de don Manuel*," *Notas y estudios filológicos*, 2, 1985, 7-32.

33. *Apud* Shergold y Varey, *Los autos sacramentales en Madrid*, p. 244. Modernizamos la grafía y puntuación de la memoria transcrita, que añadimos para facilitar el seguimiento del comentario escénico.