

ASPECTOS MÉTRICOS
DE *LA SIEMBRA DEL SEÑOR DE CALDERÓN*¹

Carlos Mata Induráin
Departamento de Literatura Hispánica
Facultad de Filosofía y Letras
Edificio de Bibliotecas
GRISO-Universidad de Navarra
31080 Pamplona. Navarra. España
cmatain@unav.es

[*Anuario calderoniano* (ISSN: 1888-8046), 4, 2011, pp. 241-261]

Ya en otras ocasiones me he ocupado de algunos aspectos relacionados con este auto sacramental de *La siembra del Señor* o *Los obreros del Señor* —por nombrarlo con el título de Calderón²—, cuya edición

¹ Esta investigación se integra en el proyecto de autos sacramentales financiado por la Subdirección General de Proyectos de Investigación (FFI2008-02319/FILO) cofinanciado por el FEDER; y asimismo en el proyecto «Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación (TC-12)», patrocinado por el Programa CONSOLIDER-INGENIO, del Plan Nacional de I+D+I (CSD2009-00033) del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

² Aunque relegado posteriormente por el de *La siembra del Señor*, tal es el título que consigna Calderón en la lista de sus obras al Duque de Veragua, preparada en 1680, un año antes de su muerte.

crítica estoy preparando en la actualidad junto con Mariela Insúa³. Así, he revisado anteriormente los problemas relacionados con la autoría, dada la atribución del texto en las primeras ediciones (1655 y 1665) a Rojas Zorrilla, y la cuestión del doble título⁴; y también he analizado la construcción alegórica del auto y el uso, en ella, de diversas parábolas evangélicas ya como macrotextos, ya como microtextos argumentales⁵. Para contextualizar mínimamente este trabajo, me bastará con recordar ahora que se trata de un auto cimentado sobre la parábola de los obreros de la viña (*Mateo*, 20, 1-16) y, en menor medida, sobre la de los viñadores infieles (*Mateo*, 21, 33-46; *Marcos*, 12, 1-12; *Lucas*, 20, 9-19), con un uso también, en algunos detalles concretos, de la parábola del sembrador (*Mateo*, 13, 1-23), la de la semilla y la cizaña (*Mateo*, 13, 24-30) y la de los talentos (*Mateo*, 25, 14-30).

En efecto, la base principal para la construcción de la alegoría es la parábola de los obreros enviados por el Padre de familias a su viña (heredad, en el auto), todos los cuales van a percibir la misma paga pese a haberse incorporado a la labor a diferentes horas del día. Cada uno de los tres grupos de obreros que se presentan (los que llegan al amanecer, Adán y cuatro labradores; los que llegan al mediodía, el Judaísmo, la Idolatría y la Apostasía; y los que llegan al atardecer, la Fe y el gremio militante de la Iglesia) simboliza una de las tres edades de la historia de la humanidad (Ley Natural, Ley Escrita y Ley de Gracia), con lo que *La siembra del Señor* viene a constituir —como tantos otros autos— una representación alegórica de la historia teológica de la salvación del hombre. Por lo demás, el resto de correlatos entre el sentido literal y el figurado son bien claros: el Padre de familias, mayoral de la heredad, es figura de Dios; la tierra virgen que han de sembrar los obreros lo es de la Virgen María; y el trigo que nacerá de ella es tipo de Cristo. Una vez sembrado en la heredad el trigo de la palabra (Anunciación a María en Nazaret y concepción de Cristo) y una vez nacido (nacimiento de Cristo en Belén), la Culpa, con la ayuda del Sueño, intentará viciar el fruto a través de la acción de tres enemigos: la cizaña, la langosta y la nequilla (el Judaísmo, la Idolatría y la Apos-

³ El trabajo está ya próximo a su finalización. Todas mis citas corresponden al texto establecido en esta edición de Insúa y Mata y remiten a su numeración.

⁴ Ver Mata, 2008.

⁵ Ver Mata, 2010; y también, para el uso de las parábolas evangélicas en los autos, Arellano, 1999, y 2001, pp. 89-95.

tasía). Al final, el Judaísmo dará muerte al hijo del mayoral, Emanuel (pasión y muerte de Cristo en Jerusalén)⁶, muerte redentora de la culpa original del hombre, terminando el auto con la habitual exaltación del sacramento eucarístico⁷.

Con el presente trabajo pretendo un análisis detallado de los principales aspectos métricos del auto. Para ello, separaré mis comentarios en tres grandes apartados: 1) en primer lugar, me referiré a aquellos aspectos del análisis métrico que guardan relación con la fijación textual; 2) en segundo término, aludiré brevemente a la aplicación del esquema métrico para establecer la segmentación del auto en bloques de acción; 3) por último, analizaré el empleo de determinadas formas métricas como contribución al ornato retórico-literario del texto⁸.

1. ASPECTOS MÉTRICOS RELACIONADOS CON LA FIJACIÓN TEXTUAL

En primer lugar, el establecimiento y la revisión atenta del esquema métrico, en busca de posibles anomalías en la medida y/o en la rima, constituye una útil herramienta que nos permite detectar algunos pasajes que presentan algún tipo de problema textual.

Comenzaré comentando aspectos relacionados con algunos versos faltantes. Así, en nuestro texto base, BNP⁹ (y también en Q, Z, UC,

⁶ Reyre (1995) estudia la cuestión del deicidio cometido por el Judaísmo en este y en otros autos calderonianos.

⁷ Apuntaré brevemente que tanto la compleja elaboración alegórica como el análisis de los elementos retórico-literarios son argumentos de peso que corroboran sin lugar a dudas la autoría calderoniana. Ver para más detalles Mata, 2008.

⁸ Es evidente que, en buena medida, los aspectos métricos y los retórico-literarios son inseparables. No obstante, aquí voy a comentar solamente algunos casos señalados en los que el empleo de determinadas formas métricas supone una contribución especial al ornato del auto. Dejaré, en cambio, para otro momento todo lo que tiene que ver con el empleo de los recursos retóricos (paralelismos, anáforas, quiasmos, enumeración diseminativo-recolectiva y otras figuras de repetición, estructuras bimembres, trimembres y cuatrimembres, paréntesis exclamativos, juegos de palabras, apóstrofes, etc.) así como las etimologías, la mitología o la función de la Música y los versos cantados.

⁹ Para más detalles sobre los testimonios y su descripción remito al estudio preliminar de mi edición en colaboración con M. Insúa. Baste con recordar ahora que BNP es el manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Francia (París); UC, uno de la Universidad Complutense; CN, el de la Cofradía de la Novena; OC, el de

no es que esté introducida,
y ya no importa aventurar mi vida (vv. 729-732)

Consideremos ahora estos otros versos:

- CULPA Yo volveré (a turbaros los sentidos) *Aparte*
en estando a su sueldo reducidos,
de que te doy la mano y la palabra.
- JUDAÍSMO Con esa condición el irte sea.
- CULPA Sí haré, porque se vea
que aunque tu afán la tierra hiera y *abra*,
en vano labra quien en Culpa *labra* (vv. 635-641)

El v. 637 queda suelto en un pasaje en el que se viene manteniendo la estructura, no de silva de consonantes, sino de pareados consonantes (heptasílabos y endecasílabos). El sentido general no queda afectado, y enseguida encontramos dos versos más con esa misma rima consonante en *-abra* (vv. 640-641). Hay dos posibilidades de explicación: o bien cabe pensar que faltaría un verso que haría par con el 637 para mantener el esquema de pareados consonantes (y que ninguno de los testimonios nos ha transmitido), o bien podemos entender que se rompe aquí esa estructura estricta de los pareados, con lo que no estaríamos ante una anomalía métrica: simplemente, el pasaje adoptaría entonces el esquema de silva de pareados.

Hay en ese pasaje general de pareados otros dos casos similares que nos podrían inclinar por esta segunda interpretación. El primero de ellos es idéntico al anterior:

- PADRE ... sea justo que tú me la prosigas.
- JUDAÍSMO Sí haré, pero conviene que me digas
en qué estado dejó esa ley la tierra.
- PADRE Dispuesta y cultivada,
y mi palabra en ella ya sembrada,
que este es el trigo que en su vientre *encierra.*
- JUDAÍSMO Según eso, ¿no *yerra*
mi discurso en pensar que en su tributo
a mí me tocará coger el fruto? (vv. 684-692)

Ahora es el v. 686 el que queda suelto en el contexto general de pareados consonantes, pero muy pronto (vv. 689-690) aparecen otras dos rimas en *-erra*. El siguiente caso es muy parecido, aunque no idéntico en su totalidad:

- PADRE Yo, Hijo, no quisiera
que su consuelo desconsuelo fuera
de mi amor.
- EMANUEL ¿De qué suerte?
- PADRE ¿Qué amante no temió desdicha o muerte?
- PADRE No vas seguro, que ese pueblo *ciego*
que hoy dice que me sirve, ha *idolatrado*
tal vez, y tal después ha *apostatado*,
y enamorado *luego*
de su Culpa se halla.
- EMANUEL ¿De su Culpa? Pues solo a desterralla... (vv. 719-728)

De nuevo en los vv. 723-726 se rompe el esquema general de pareados consonantes, que se podría intentar reconstruir adelantando un poco el v. 726 y poniéndolo tras el v. 723, pero entonces quedaría aislado el v. 727, con lo cual la solución que ‘arreglaría’ la métrica no es válida desde el punto de vista sintáctico y de sentido. Puestos a buscar otras opciones, se podría pensar que quizá los vv. 726-727 fuesen originalmente un endecasílabo, «y enamorado de su Culpa se halla» y que la palabra *luego* fuese el ‘rastros’ que habría quedado de un hipotético verso con rima en *-ego* que formaría pareado con el 723. Pero esto no pasa de ser una elucubración —sin ninguna apoyatura textual— en ese intento teórico de restaurar el esquema general de pareados consonantes que, con estas tres excepciones señaladas, se mantiene de forma constante a lo largo del pasaje que va del v. 599 al 742. Por lo demás, y al igual que sucede en los ejemplos anteriores, ninguno de los testimonios conservados ofrece una alternativa que restaure el esquema estricto de los pareados.

En definitiva, o bien estamos ante un pasaje en el que originalmente todos los versos eran pareados consonantes y en el que se han producido esos tres casos de anomalías métricas (lo que implicaría que se ha producido algún tipo de deturpación en el proceso de transmisión textual), o bien nos inclinamos por considerar todo el pasaje

(vv. 599-742) no de pareados consonantes, sino de silva de pareados (con una marcada tendencia, en cualquier caso, a la ordenación en pareados). Esta última es sin duda la explicación más sencilla, pero queda en el aire —a mí me queda, al menos— la sombra de la duda de que estuviéramos ante tres (pequeñas) anomalías textuales.

Algo parecido, aunque no exactamente lo mismo, es lo que sucede en este otro pasaje formado por quintillas:

	... que los segundos obreros vienen buscando la tierra que dejaron los primeros.
CULPA	Sembraré en ellos la guerra de tres enemigos fieros. Salen Gabriel, Judaísmo, Idolatría y Apostasía
JUDAÍSMO	<i>Una casa derribada,</i> yerma y sola, ¿exaltación de nadie quieres que sea?
GABRIEL	Presto con veneración será posible que sea de reyes adoración (vv. 797-807)

El 802 es un verso suelto en medio de un pasaje de quintillas: con su inclusión se rompe el esquema métrico, pero no así el sentido global del pasaje. Nótese, por otra parte, que la réplica del Judaísmo queda un tanto descontextualizada, pues parece estar respondiendo a algo anterior. Se nos abren entonces dos posibilidades de interpretación: faltarían ahí cuatro versos, que formarían una hipotética intervención previa de Gabriel, a la que serían respuesta las palabras del Judaísmo; o bien, no falta texto y, sencillamente, los personajes que salen a escena en ese momento vienen manteniendo un diálogo, cuya parte previa queda elidida (se trataría entonces de una microsecuencia que empieza, por así decir, *in medias res*; nótese que el contexto anterior era el final de otra microsecuencia, con intervención de otros personajes distintos: la acotación tras el v. 801 marca la transición de una a otra). De nuevo planteo el problema que el mero repaso del análisis métrico pone de relieve, sin que se pueda dar una solución o una explicación definitiva más allá de señalar la anomalía que constituye la presencia de ese verso suelto. Ninguno de los testimonios conservados

del auto ofrece un texto diferente en este pasaje; y, en cualquier caso, el texto tal como está hace pleno sentido, si consideramos que se produce *in medias res* el arranque de esa nueva microsecuencia.

Sigamos con el comentario de otros casos. El análisis métrico también detecta la falta casi segura de un verso en este otro pasaje:

SUEÑO	Pues si de ese fértil grano de ocultos misterios lleno imaginas, aunque en vano, que ha de ser de tu veneno antídoto soberano, <i>haz tú que nazca con él yerba animada que infiel le vicia de su virtud.</i>
CULPA	<i>¿Qué contrario hay tan crüel?</i>
SUEÑO	Tres hay, que cualquiera dañe la espiga de aqueste trigo: la langosta y la cizaña y la neguilla, enemigo de toda aquesta campaña... (vv. 763-776)

Como puede apreciarse, los vv. 768-771 son, no una redondilla en un pasaje de quintillas —anomalía frecuente en muchos textos dramáticos áureos—, sino cuatro versos con esquema de rima aaba; podemos presumir, aquí casi con total certidumbre, que falta un verso con rima en *-ud* para completar la quintilla, hipotético verso original que tampoco ninguno de los testimonios conservados nos ha transmitido¹⁰.

Consideremos este otro pasaje:

... y pecado que ha podido
tenerte tan suspendido.
No sin misterioso intento

¹⁰ Ese verso faltante podría suplirse con bastante facilidad, sería algo así como «de vicia de su virtud / y le dañe en la salud». La tentación de intervenir añadiendo el verso —en la línea editora de, por ejemplo, Hartzzenbusch— para no dejar cojo el pasaje (¡Calderón no pudo escribir una quintilla de cuatro versos!) es fuerte, pero el escrupulo filológico hace que no nos atrevamos a tanto...

me deja a mí el instrumento
 que veo en púrpura teñido.
¡Todo es sustos cuanto creo,
todo pasmos cuanto admiro,
todo horrores cuanto miro,
todo asombros cuanto veo!
 Solo allí aparte segado
 se ve el trigo que ha nacido;
 del biello allí sacudido,
 del trillo allí maltratado,
 de piedras allí apretado (vv. 1237-1250)

Los vv. 1242-1245 forman una redondilla en un pasaje de quintillas. El texto hace pleno sentido, la anomalía métrica no sería excepcional, como acabo de indicar; sin embargo, de nuevo cabe pensar en la posibilidad de que esté faltando aquí un verso que completaría la quintilla, una quinta frase paralelística con el esquema *todo* + un sustantivo + *cuanto* + una forma verbal acabada en *-iro* o en *eo*.

Hasta el momento he comentado pasajes en los que había versos enteros que —de acuerdo con el esquema métrico— podrían faltar, o estar de más, o figurar quizá en un orden diferente en el original. Pasemos ahora a considerar otros aspectos relacionados con problemas, anomalías o licencias en las rimas, cuya revisión atenta también resulta de utilidad para la fijación textual. Así lo podemos comprobar con este primer pasaje que señalo:

IDOLATRÍA Todos su ley seguimos;
 si bien los dos de un mismo bando fuimos,
 yo el infelice día
 que reprehendió Moisés la idolatría,
 cuya gran religión, de dioses *llena*,
 a la gentilidad mi afecto *ordena* (vv. 664-669)

Nuestro texto base, BNP, y todos los demás testimonios excepto M leen al final del v. 669 «lleva» (con esa grafía actual o bien con la antigua «lleua»), que rompe la rima consonante del pareado. M trae la lectura «ordena», que garantiza la rima consonante; parece ser corrección *ope ingenii* del copista —que habría detectado la anomalía—, pero la aceptamos en nuestra edición porque, además de solventar la rima, hace buen sentido: *ordena*, en este contexto, es casi sinónimo de *lleva*

‘la gran religión de la Idolatría, que está llena de dioses, ordena (conduce, lleva) hacia la gentilidad’¹¹.

Más ejemplos. En algún otro caso debemos modificar levemente las lecturas de nuestro texto base BNP también con el objetivo de regularizar la rima:

JUDAÍSMO	y pues que dispuesto me <i>hallo</i> , el trillo es este que ves. <i>Saca una cruz</i>
IDOLATRÍA	Esta la hoz que ha de <i>segallo</i> . <i>Saca una guadaña</i>
APOSTASÍA	Y este de tres puntas es bieldo que ha de <i>levantallo</i> (vv. 863-867)

En esta quintilla hemos debido enmendar las lecturas de nuestro texto base para ajustar las rimas consonantes. En efecto, en el v. 863 BNP trae «hallas», pero debe ser «hallo» (como consigna P); y en el v. 865 BNP lee «segalle», pero debe ser «segallo» (como traen varios testimonios: Q, Z, UC, CN, BN1, BN2 y RK): *hallo*, *segallo* y *levantallo* son las tres rimas consonantes en la quintilla. Este es también un buen ejemplo de que el establecimiento y la revisión atenta del esquema métrico nos pueden ayudar a la fijación textual de un determinado pasaje, detectando lecturas estropeadas en el proceso de transmisión textual que debemos enmendar.

Y no es el único, hay algunos más. Exactamente lo mismo sucede en los vv. 828-832, que forman también una quintilla:

APOSTASÍA	Yo fácilmente <i>creería</i> que un Dios todo lo <i>podría</i> , pero no que al trigo dé tantos méritos la Fe.
SUEÑO	Ya es neguilla la <i>Herejía</i> (vv. 828-832)

¹¹ Otra posible solución sería proponer una enmienda diferente (aunque no apoyada textualmente por ningún testimonio), consistente en la repetición de «llena», que en el primer caso (v. 668) sería adjetivo y en el segundo (v. 669) sería forma verbal. Pero de esa forma el sentido de la frase no es tan claro.

hecho, uno de los testimonios del auto, BN1, escribe así la palabra, no en este pasaje, sino a la altura del v. 574).

Un caso paralelo lo tenemos en otra octava real de ese mismo pasaje:

GABRIEL Si a los primeros que guié les di
 por señas la ciudad de *Nazarén*,
 si luego a los segundos ofrecí
 las derribadas ruinas de *Belén*,
 toda Jerusalén te doy a ti.
 Vase

FE Pues mía es hoy toda *Jerusalén*,
 a cuyo efecto llamará veloz
 a todos el acento de mi voz (vv. 1340-1347)

En el v. 1341, la forma *Nazarén* por *Nazaret* resulta necesaria para asegurar la rima consonante con *Belén* y *Jerusalén* en este pasaje de rimas agudas (versos segundo, cuarto y sexto de la octava). Curiosamente, nuestro texto base BNP es el único testimonio que trae esa forma, la correcta desde el punto de vista de la rima; todos los demás leen *Nazaret* o *Nazareth*.

Y algo similar sucedería en el v. 1323 con la forma *Moisés*:

... tu jornal, y negársele no es *bien*
 pues se le diste al bando de *Moisés* (vv. 1322-1323)

Se trata en esta ocasión del pareado que cierra otra octava real del mismo pasaje del tramo final del auto, y la forma *Moisés*, que no es en modo alguno inusual en la lengua clásica, resulta necesaria por la rima consonante con *bien*. Eso sí, a diferencia de lo que pasaba con *Nazarén*, en esta ocasión sí que los testimonios traen unánimemente *Moisés* (*Moysem*, en el caso de RK).

Para finalizar este apartado, pasaré al comentario de algunas licencias métricas. Mencionaré, por ejemplo, que existen varios casos de rimas aproximadas. Veamos este fragmento:

EMANUEL Ya de sus ingratitudes
 me avisó Juan en la *parte*
 que dice que en este mundo

no ha de conocerme *nadie*.
 Pero si tú, Culpa, eres
 de aquestas flores el *áspid*,
 ¿qué mucho que ellos errados,
 confusos y absortos *anden?* (vv. 978-985)

Nótese que en el v. 983 *áspid* es rima aproximada en un pasaje de romance con rima *á-e*. Otro caso lo tenemos en esta réplica de la Culpa:

CULPA ¿Quién hay que este eclipse *cause*,
 si, siendo del sol, la luna
 se ve dos veces *menguante*
 y la república toda
 destos orbes *celestiales*
 parece que desplomada
 está titubeando *fácil*
 para dar un estallido
 si se cae o no se *cae?* (vv. 1159-1167)

Como puede apreciarse, en el v. 1165 *fácil* es también rima aproximada en ese mismo pasaje de romance. Todavía podemos aducir otro ejemplo del mismo tipo, detectado en otro pasaje de romance, ahora con rima *ó e* (*Adonis*, en el v. 1289, es la palabra que constituye la rima aproximada):

SUEÑO El más venturoso amante
 y el más desdichado *joven*
 murió a sus manos, y él,
 turbado, confuso y *torpe*,
 dejó la heredad cubierta
 de lástimas y de *horrores*,
 de suerte, que monte y valle
 la sangre inunda, que *corre*
 tanto, que de ella animadas
 cada flor es un *Adonis* (vv. 1280-1289)

Comentaré a continuación otro tipo de licencias métricas, como las constituidas por la repetición de palabras en posición de rima (o en posición final de verso, aunque no lo sea de rima):

la sagrada
 parte de una virgen tierra
 fértil, pura, limpia, intacta,
 tanto que no ha caído en *ella*
 yerro de sulco ni azada
 que la cultive, pues *ella*
 purpúreas rosas y blancas,
 que son sus virtudes, brota... (vv. 214-221)

Apreciamos aquí que en los vv. 217 y 219 se repite la misma palabra, *ella*, en posición final de verso, aunque no de rima (se trata de los versos impares del romance *á a*). La repetición de la misma palabra en posición de rima la tenemos, sí, en el caso de la quintilla formada por los vv. 803-807. Todos los testimonios leen unánimes:

JUDAÍSMO	yerma y sola, ¿exaltación de nadie quieres que <i>sea</i> ?
GABRIEL	Presto con veneración será posible que <i>sea</i> de reyes adoración (vv. 803-807)

Sin embargo, esa repetición de una misma palabra como rima, si no imposible, resulta bastante extraña tratándose de Calderón, y es muy probable que sea debida a un error en la transmisión del texto, que podría solventarse fácilmente cambiando el v. 806 a «será posible se vea»¹⁴.

En fin, otro detalle llamativo —aunque menor— que podemos señalar son los casos de desplazamientos acentuales necesarios para facilitar la rima, por ejemplo en este pasaje de romance con rima *é*:

MÚSICA	¡Ave, divina <i>Raquel</i> , bendita entre las mujeres, pues contigo el Señor <i>es</i> !
MARÍA	Esclava soy del Señor, y aunque indigna, <i>cúmplase</i> hoy en mí su voluntad (vv. 1429-1434)

¹⁴ Se trata, claro, de una enmienda *ope ingenii*, sin apoyo textual en ninguno de los testimonios.

Vemos que en el v. 1432 la forma *cúmplase* ha de pronunciarse como aguda, *cumplásé*, para lograr la rima aguda del romance¹⁵. Casos similares se dan en los vv. 1330 y 1413, donde la conjunción *porque* debe leerse como palabra aguda, *porqué*; en el primer caso, se trata del pareado que cierra una octava real:

... merezca hallar en ti gracia, *porque*
mi fe consiga méritos de *fe* (vv. 1330-1331)

En el segundo, se produce en un pasaje de romance con rima aguda *é*:

... que con mi seña os *llamé*
para pagaros a todos
vuestros jornales, *haced*
cuenta conmigo qué tiempo
me habéis servido, *porque*
no quede a deberos nada (vv. 1409-1414)

Hasta aquí he repasado diversas cuestiones relacionadas con la métrica y la rima que tenían implicaciones textuales, de mayor o menor calado (versos conservados por uno solo de los testimonios, versos hipotéticamente faltantes, necesidad de enmiendas para regularizar la rima, licencias métricas de diversos tipos...). Ahora me fijaré en otros detalles de la métrica que guardan relación con la segmentación interna del auto.

2. ASPECTOS MÉTRICOS RELACIONADOS CON LA SEGMENTACIÓN

Mi comentario sobre el empleo de la métrica para la segmentación del auto en bloques de acción¹⁶ va a ser muy breve. Es, sin duda, una cuestión que merece la pena desarrollar mucho más por extenso, pero

¹⁵ En este caso, hemos optado por mantener en el texto editado la forma con la tilde ortográfica y explicar en nota al pie el necesario desplazamiento acentual. Y lo mismo hemos hecho en los dos ejemplos que señalo a continuación.

¹⁶ Para otra propuesta de segmentación del auto, ver Gilbert, 2008 (discrepo de su esquema en algunos pequeños detalles). Para la segmentación de los autos, en general, y el concepto de bloque escénico, ver Reichenberger, 2006.

esta no es la ocasión. En efecto, aquí no voy a descender al terreno de las microsecuencias o sub-bloques de acción menores, sino que me limitaré a apuntar lo correspondiente a la delimitación de los bloques mayores. Ya en otros trabajos he señalado que el auto tiene una clara estructura tripartita¹⁷, que se corresponde con los tres grupos de obreros que acuden a trabajar en la heredad del Padre de familias (los del amanecer, los del mediodía y los del atardecer) y las tres etapas de la historia de la salvación humana (Ley Natural, Ley Escrita y Ley de Gracia); junto a esos tres grandes bloques de acción deslindamos unos pocos versos introductorios a modo de preámbulo y otros finales que funcionan a modo de desenlace. Tenemos, pues, en esquema esto:

- 1) Planteamiento: el Padre de familias convoca a todos los hombres para la labranza de su heredad = llamada universal a la salvación (vv. 1-134a).
- 2) Primeros obreros: Adán (y cuatro labradores) = Ley Natural (vv. 134b-598).
- 3) Segundos obreros: el Judaísmo (junto con Idolatría y Apostasía) = Ley Escrita (vv. 599-1211).
- 4) Terceros obreros: la Fe (y el gremio militante de la Iglesia) = Ley de Gracia (vv. 1212-1381).
- 5) Premio y castigo: el Padre paga los salarios = Juicio final (vv. 1382-1521).

Por otra parte, la sinopsis métrica del auto es la siguiente:

1-172	romance <i>á a</i>
173-186	soneto
187-376	romance <i>á a</i>
377-382	redondilla y repetición en eco de los dos últimos versos
383-388	romance <i>á a</i>
389-394	redondilla y repetición en eco de los dos últimos versos
395-398	romance <i>á a</i>
399-404	redondilla y repetición en eco de los dos últimos versos
405-598	romance <i>á a</i>

¹⁷ Ver Mata, 2008 y 2010.

599-742	pareados consonantes ¹⁸
743-887	quintillas ¹⁹
888-1211	romance <i>á e</i>
1212-1265	quintillas ²⁰
1266-1299	romance <i>ó e</i>
1300-1347	octavas reales
1348-1521	romance <i>é</i> ²¹

Pues bien, si dejamos de lado el preámbulo introductorio²², la finalización del primer bloque escénico, correspondiente a los primeros obreros (Adán = Ley Natural) lo podemos marcar a la altura del v. 598, porque además del asunto y los personajes (la acotación indica que salen el Judaísmo, la Idolatría y la Apostasía, quienes van a representar la nueva edad del hombre), hay un importante cambio métrico: acaba ahí la tirada de romance *á a* (que se mantenía desde el comienzo del auto, eso sí, con inclusión de varias formas englobadas) y empieza en el v. 599 un pasaje de pareados consonantes. El cambio métrico subraya claramente el cambio de bloque de acción.

De mismo modo, el corte que supone el paso del segundo (Judaísmo = Ley Escrita) al tercer bloque de acción (Fe = Ley de Gracia), que situamos en la transición de los vv. 1211-1212, queda destacado igualmente —además de por la salida de un nuevo personaje— por el cambio de forma métrica, al pasar en esta ocasión de romance *á e* a quintillas.

¹⁸ Los vv. 637 y 686 quedan sueltos en este contexto de pareados consonantes; a su vez, en los vv. 723-726 se rompe la distribución en pareados (se cruzan las rimas, cuyo esquema en estos cuatro versos es abba).

¹⁹ Los vv. 768-771 son cuatro versos con esquema de rima aaba. A su vez, el v. 802 queda suelto en medio de este pasaje de quintillas.

²⁰ Los vv. 1242-1245 son una redondilla en este pasaje de quintillas (es probable que se haya perdido un verso).

²¹ Los vv. 1352-1353, y luego los vv. 1382-1383, son una especie de estribillo pareado formado por un endecasílabo y un dodecasílabo, ambos con la misma rima aguda *é* del romance.

²² No hay cambio métrico en el paso del preámbulo al segmento protagonizado por los primeros obreros (sigue el romance *á a*).

3. ASPECTOS MÉTRICOS RELACIONADOS CON EL ORNATO RETÓRICO-LITERARIO

Si repasamos la sinopsis métrica del auto y dejamos aparte las formas que pudiéramos llamar estándar (romance, redondillas y quintillas), podemos destacar el empleo en determinados pasajes de otras formas métricas más elaboradas o menos comunes, que sirven para subrayar precisamente la importancia dramática de esos pasajes. Resulta bien significativo, por ejemplo, el soneto de que se sirve Adán para resumir al Padre de familias la historia de su caída, al tiempo que apunta ya en él su arrepentimiento:

ADÁN En alegre, en feliz, en dulce estado,
 todo amor, todo paz, todo alegría
 viví, teniendo a la obediencia mía
 pez, ave y fiera en mar, en viento, en prado.
 El pesar, con las señas disfrazado
 del contento, llegó tanto, que el día
 aun no supo decirme si venía
 de pesar o contento acompañado.
 Yo entre los dos (¡oh, rigurosa suerte!)
 equívoco juzgué (¡necia disculpa!);
 quise seguirle y vi que era mi muerte
 la que seguía, y luego en un momento
 llegó la noche y vi que era mi culpa:
 ¡tanto engaña el pesar, tanto el contento!
 (vv. 173-186)

Podemos apreciar además una elaboración retórica bastante artificiosa en esa estructura cerrada que son los catorce versos del soneto: paralelismos y estructuras trimembres (primer cuarteto), paréntesis exclamativos (vv. 181-182), más paralelismos, polisíndeton (vv. 183-185), verso bimembre (v. 186), etc. Este soneto sirve para poner de relieve, de una forma lírica pudiéramos decir, el especial estado anímico de Adán, el hombre arrepentido ya de su caída, que tiene que hacer méritos para propiciar la venida salvadora del Hijo de Dios. Es decir, la forma estrófica elegida pone de relieve desde el punto de vista lírico —y también retórico— la especial intensidad emotiva de este pasaje.

El segundo caso que cabe destacar es el empleo de los pareados consonantes, cuya introducción a la altura del v. 599 marca desde el punto de vista métrico²³, ya lo he indicado, el cambio de bloque de acción con la aparición del Judaísmo (y el paso de la Ley Natural a la Escrita). Cito solo el principio:

JUDAÍSMO Deidad de aquestos montes,
 en cuyos desiguales horizontes
 sin duda alguna eres
 o la Flora o la Venus o la Ceres
 pues por ti nos franquean sus verdores
 las mieses, las delicias y las flores,
 dinos, ya que la luz primera has sido
 que al paso a recibirnos has salido,
 ¿cuál en esta campaña
 del mayor Mayoral es la cabaña? (vv. 599-608)

En fin, el tercer pasaje especialmente significativo desde el punto de vista de las formas métricas empleadas es el construido con octavas reales de rimas agudas. Se trata del momento en que, consumada ya la muerte del Hijo del Mayoral, el Padre, que sale acompañado de Gabriel, dialoga con la Fe. Copio sólo las dos primeras, lo que bastará para ejemplificar el modo en que estas octavas reales con rimas agudas potencian rítmicamente la musicalidad del pasaje:

PADRE Aunque pudiera yo como David
 los campos maldecir de Gelboé
 al ver en ellos la sangrienta lid
 que horror al mundo y pasmo al cielo fue,
 mandando al sol que desde su cenid
 ni luz ni rayo a estas campañas dé,
 su rocío negándole al albor
 porque no beban de él fruto ni flor;
 pues aunque muerto un hijo miro en él,
 no inobediente, no, y esto es decir
 que de un hijo la pérdida crüel
 es el no obedecer, no es el morir.

²³ Ya señalé que podemos considerar que todo el bloque anterior (vv. 1-598) era romance á a con diversas formas englobadas.

¡Ay, sangre justa del mejor Abel!
 Mas ¿quién pudo mis lástimas oír?
 FE Quien, aunque tarde llega a tu heredad,
 hallar espera en ti abrigo y piedad (vv. 1300-1315)

Pudiera parecer, al leer los dos primeros versos, que Calderón fuera a comenzar una de esas series tan características con rimas agudas formadas por nombres bíblicos, pero no es así: solo encontramos esas rimas en el arranque de la primera octava (vv. 1300-1301, *Gelboé*, *David*, y luego, más adelante, en la siguiente octava, v. 1312, *Abel*), sin que alcance un mayor desarrollo el empleo de este tipo de rimas artificiosas, muy usual en la literatura del Siglo de Oro²⁴.

²⁴ Recuérdense los sonetos de Lope que comienzan «¿Cuándo en tu alcázar de Sión y en Beth...» y, sobre todo, «Siempre te canten, santo Sabaot...», que suscitó la réplica paródica de Góngora, «Embutiste, Lopillo, a Sabaot...». El propio Calderón utilizó en distintos pasajes de sus obras este tipo de rimas agudas con nombres bíblicos, como ha estudiado Reyre (1998, pp. 140-149).

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, I., «Notas sobre la Biblia en los autos de Calderón», en *V Simposio Bíblico Español. La Biblia en el arte y en la literatura, vol. I, Literatura*, ed. V. Balaguer y V. Collado, Valencia / Pamplona, Fundación Bíblica Española / Universidad de Navarra, 1999, pp. 17-52.
- *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2001.
- GILBERT, F., «El Sueño como personaje alegórico en dos autos de Calderón: *La siembra del Señor* (antes de 1655) y *Sueños hay que verdad son* (1670)», *Bulletin of the Comediantes*, 60, 1, 2008, pp. 91-126.
- MATA INDURÁIN, C., «Entre Rojas Zorrilla y Calderón: en torno a la autoría de *Los obreros del Señor* / *La siembra del Señor*», en *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso Internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 697-708.
- «Los elementos bíblicos y la alegoría en el auto sacramental *La siembra del Señor de Calderón*», en *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*, ed. I. Arellano y R. Fine, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2010, pp. 339-355.
- REICHENBERGER, E., «Segmentación y composición en los autos sacramentales de Calderón. El bloque escénico», en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 445-464.
- REYRE, D., «Escenificación del deicidio en los autos sacramentales de Calderón (Elementos teatrales del antijudaísmo español)», *Criticón*, 63, 1995, pp. 139-162.
- *Lo hebreo en los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 1998.
- *Sagrada Biblia. Nuevo Testamento*, Pamplona, Eunsa, 2004.