

# El sentido y la estructura de la alegoría en *El veneno y la triaca*\*

Juan Manuel Escudero  
Universidad de Navarra

Pocas noticias se tienen del auto calderoniano *El veneno y la triaca*. Apenas se puede reunir un puñado de datos que corroboren la autoría calderoniana, su fecha de escritura o sus posibles representaciones<sup>1</sup>. Por contra, la historia crítica de este auto ha conocido una revalorización estética en el siglo XX, apareciendo en la mayoría de antologías de autos calderonianos con la etiqueta de auto «pleno de aciertos», «verdadero milagro»<sup>2</sup> u obra de «grandiosas proporciones»<sup>3</sup>.

El auto conoció una primera representación en Valencia en el año 1634<sup>4</sup> junto con otro auto primerizo de Calderón: *La hidalga del valle*. El dato lo recoge Mérimée en su estudio sobre el teatro valenciano, y tanto Parker como Valbuena Prat dan como buena esta fecha<sup>5</sup>. Otra

---

\* Cito el texto del auto por mi edición crítica, en prensa, en la serie de autos sacramentales completos de Calderón.

- 1 Escasez justificada seguramente por la poca consideración del dramaturgo hacia una obra de juventud que fue reemplazada por una reescritura posterior (*La cura y la enfermedad*), realizada probablemente hacia 1655.
- 2 Ver Rull, «Introducción», a su edición de *Autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca, I*, 1996, IX-XLIV, p. 29, quien señala su «lenguaje de gran colorido, imágenes muy hermosas, dinamismo escénico notable, y, sobre todo, una perfecta conjunción entre la pintura y el pensamiento, la imaginación y la doctrina, lo simbólico y lo humano».
- 3 Valbuena Prat, «Los autos sacramentales de Calderón», en *OC*, III, p. 179. El propio Valbuena señala que «es raro que una obra de tan grandiosas proporciones sea de las primeras del poeta; de no ser que entonces hubiera compuesto un esbozo de la obra que más tarde había de realizar plenamente».
- 4 Cotarelo y Mori, 1921, p. 459. Cotarelo toma el dato de Mérimée, 1913, p. 80.
- 5 Ver Valbuena Prat, «Los autos sacramentales de Calderón», en *OC*, III, p. 36; y Parker, 1983, p. 250, quien considera este auto anterior a 1634. Parker matiza, sin em-

representación posterior tuvo lugar en Sevilla en el año 1651 junto con *El pleito matrimonial*, según atestigua Arjona<sup>6</sup>.

*El veneno y la triaca* aparece como una representación alegórica de la historia teológica de la salvación del género humano que, según la doctrina de la Iglesia, se divide en tres fases<sup>7</sup>: el estado de inocencia en el paraíso; la caída en el pecado original; y la redención de Cristo mediante la instauración de los sacramentos, particularmente el de la Eucaristía.

Los mecanismos que rigen la construcción de la alegoría varían bastante de un auto a otro; sobre todo en la multiplicidad de recursos que utiliza Calderón para justificar los dos planos, el real y el alegórico, en una lograda trabazón artística. Es visible en los autos mitológicos una predisposición a identificar ambos planos mediante la etimología aparente, no filológica, claro, sino artística, de los nombres mitológicos<sup>8</sup>; mientras que en *El veneno y la triaca* el funcionamiento de ambos planos de la alegoría se resume de una manera mucho más sencilla, y opera desde el inicio mismo del texto cuando es clara la identificación entre el jardín y el Paraíso terrenal. La simplicidad argumental en el plano real—una infanta, hija de un rey, bajo el cuidado de un ayo (el Entendimiento), requebrada en amores por un príncipe extranjero, que desdeñado, decide envenenarla, y que necesitará para su curación de la intervención de un médico peregrino que la salva y la restituye a su primigenia condición—puede transformarse alegóricamente sin problemas en la historia de la salvación del género humano. En este sentido, la tripartición del auto es clara.

Iré por partes, deteniéndome en cada uno de estos tres momentos estructurales.

bargo, que es improbable que Calderón escribiera éstos para Valencia. Se habrían presentado sometidos en Madrid para su representación al margen de que ésta se llevara o no a cabo. Se hubieran podido representar en Madrid uno o dos años antes para luego ser presentados en Valencia por alguna compañía teatral.

- 6 Ver Sánchez Arjona, 1990, pp. 393-94.
- 7 Arias, 1991, ha estudiado la metáfora del título del auto desde sus orígenes en la literatura clásica pasando por su presencia en las literaturas francesas (el poema medieval *De triacle et de venin*), inglesa y española.
- 8 Como ocurre en la primera versión, 1634, de *El divino Orfeo*, ed. Duarte, 1999, vv. 636 y ss., donde la identificación de Orfeo y Eurídice con Cristo y la Naturaleza Humana se hace explícita en el texto. Remito a la edición de Duarte para más detalles.

*El estado de inocencia en el Paraíso*

*Exaltación de la creación* (vv. 1-169). A diferencia de otros autos como *La vida es sueño* (primera versión) o *El divino Orfeo* (1634) donde la imagen de la creación arranca con un microtexto de carácter hexaemeral<sup>9</sup> que relata la creación del mundo desde el caos informe hasta su modelación completa, *El veneno y la triaca* presenta un estado posterior, donde la creación del mundo culmina con la aparición del hombre ya sobre un jardín o paraíso terrenal, alegoría del Paraíso Celeste (vv. 1-15):

En la falda lisonjera  
 deste monte coronado  
 de flores, de tal manera  
 que a él parece que ha llamado  
 a cortes la primavera,  
 con músicas excelentes  
 de voces y de instrumentos,  
 cantad tonos diferentes,  
 que acompañen los acentos  
 de las aves y las fuentes,  
 y en la métrica destreza,  
 (no sin divino misterio)  
 encareced la belleza  
 de la gran naturaleza,  
 heredera del imperio.

Versos en los que se refleja el estado de Gracia de un *locus amenus* que parte de la conocida tradición barroca de la imagen del jardín terrenal como búsqueda de ese otro jardín celestial a la manera de un Soto de Rojas y su *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*. La convergencia de varios elementos textuales confiere enseguida la dimensión simbólica y alegórica de un espacio concebido como morada celestial. No sólo tiene importancia el detalle de la primavera como estación perenne, que remite al conocido prólogo de

---

9 Para detalles sobre el paradigma hexaemeral, ver Luis de Granada, *Introducción del símbolo de la Fe*, ed. Balcells, 1989, pp. 39 y ss. Para un estudio más detallado en Calderón, ver Arellano, 1999, pp. 39-40; o la introducción, texto y notas de la loa para el auto de *El año santo de Roma*, ed. Arellano y Cilveti, en la serie de autos sacramentales completos de Calderón.

Berceo a *Los milagros de Nuestra Señora*<sup>10</sup>, sino también (como se refleja en vv. 9 y ss.) la idea de una creación armónica, cuyo origen platónico procede de la teoría pitagórica de los números, que explicaba que todo el universo se concebía como una especie de armonía<sup>11</sup>. Calderón<sup>12</sup> se encuentra influenciado por todas estas ideas<sup>13</sup>, que toman de diferentes contextos bíblicos la base teológica sobre la que se apoya la explicación de una creación armónica<sup>14</sup>.

El motivo central, repetido con insistencia en esta pintura del estado edénico de la creación, hay que conectarlo con la idea expresada en el *Génesis* de una naturaleza puesta al servicio del hombre, que en el auto se declara explícitamente «vasalla» de la Naturaleza Humana. En este sentido, las intervenciones de tipo musical, y la misma estructura expositiva del texto, se recrean en la presentación de los diversos elementos naturales sobre los que recae la obligación de someterse al dominio del Hombre, dispuestos por Calderón (vv. 47-61) siguiendo con bastante exactitud el orden de la creación expresada en el *Génesis*:

El sol, hermoso farol,  
con tan templado arbol  
me ilumina suspendido,  
que sospecho que ha nacido  
para mi vasallo el sol.  
La luna, que diferente  
cada vez muestra semblante,  
mira a mi gusto obediente

- 
- 10 Estrofa 11: «El prado que vos digo / avié otra bondat: / por calor nin por frío non perdié su beldat, / siempre estava verde en su entegredat, / non perdié la verdura por nulla tempestat».
- 11 Spitzer, 1944, p. 414: «World harmony appeared as a musical harmony, inaccessible to human ears, but comparable to human music and, since reducible to numbers to some degree accessible to human reason».
- 12 Calderón no es el único en relacionar música y acto de la creación. Bances Candamo en su *Loa al Primer Duelo del mundo*, por ejemplo, señala: «La Música soy, que sacra / del cielo tuve principio, / pues en él cuando Miguel / lidiaba con el vestigio / que el aire abolló rompiendo / los cóncavos del abismo, / de donde en ansiosas iras, / dando rabiosos bramidos / enluta el cielo a bostezos, / abrasa el aire a suspiros, / entonaban «Santo, Santo», / y Dios construyó conmigo / esta máquina visible, / pues sol, luces, astros, signos, / aire, fuego, tierra y agua, / plumas, llamas, montes, ríos, / en músicas puestos por su autor divino / de cláusulas consta, de número y ritmo» (ver Arellano y Zugasti, 1994, vv. 87-110). El mismo Bances repite esta idea en su *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. Moir, 1970, p. 95.
- 13 Ver Sage, 1956, y 1973; Pollin, 1973; Querol, 1983; Fothergill-Payne, 1985 y Díez Borque, 1985.
- 14 *Sabiduría*, 11, 21: «Sed omnia in mensura, et numero, et pondere disposuisti».

una vez hacia el levante  
 y otra vez hacia el poniente.  
 Todas esas tropas bellas  
 de vividoras centellas  
 me están influyendo amores,  
 siendo en mis jardines flores  
 las que en los suyos estrellas.

*Primera tentación del demonio (vv. 170-619).* Este segundo momento de la acción comienza con la entrada en escena, «vestido de villano» (acotación tras v. 169), de Lucero. Su intervención a lo largo de casi 450 versos se estructura en tres partes bien diferenciadas: una exposición donde relata las circunstancias de su caída; un intento de seducción diabólica dirigido contra la Inocencia; y por último, una tentativa frustrada contra la Infanta (Naturaleza Humana). Su irrupción en escena disfrazado de villano reafirma su carácter mentiroso<sup>15</sup> al romper con su discurso, tanto formal como semántico, las expectativas del juego dramático.

Desde el plano formal, la ruptura se origina porque la estructura métrica cambia; se abandona el verso octosílabo dominante sustituido ahora por una estructura de canción petrarquista que mezcla versos heptasílabos y endecasílabos<sup>16</sup>, con numerosas imágenes y expresiones gongorinas: «Altos montes que al cielo, / gigantes de esmeralda, / alzáis con ceño la arrugada frente» (vv. 170-72); «en abismos undosos» (v. 187); «con montes de agua y piélagos de montes» (v. 188); «murallas de cristal» (v. 195); «incendios de agua y tempestad de rayos» (v. 208), etc.

Desde el plano semántico, la ruptura viene de nuevo anunciada por una serie de alusiones demoníacas (imbricadas en la estructura formal) que reiteran el motivo de la mentira en el demonio. La referencia a Faetón del verso 185 no es difícil transponerla al propio Lucero, por haberse rebelado contra Dios y haber querido dominar su poder. En la misma línea, el trueque de elementos del verso 188 sirve

15 El demonio esencialmente es mentiroso y padre de la mentira, como aparece registrado en los Evangelios. Ver *Juan*, 8, 44; y otros ejemplos anotados en el texto de mi edición crítica.

16 En palabras de Hofmann: «En ellas el personaje expresa la soberbia y el odio que lo inspiran y que lo llevan a desear con amor perverso a la Infanta [...] el lenguaje y las imágenes de neta impronta gongorina se conjugan con las complicadas y artificiosas estructuras rítmico-métricas, formando un conjunto expresivo que transmite ese sentimiento de soberbia reflejado en lo grandioso de la naturaleza». Hofmann, 1983, vol. II, cita en p. 1131.

para expresar la confusión que viene aparejada siempre con el demonio. Otros elementos de significado vuelven sobre lo mismo, como la mención del volcán del verso 200, imagen común en la emblemática para designar al enemigo engañador: tranquilo por fuera pero lleno de destrucción por dentro<sup>17</sup>. También funciona en el mismo nivel semántico la transparente alusión al «diluvio segundo», alusión a la «tempestad de granizo y fuego» relatada en el *Apocalipsis*, 8, 7, que Calderón emplea en otros contextos sacramentales<sup>18</sup>.

Lucero intenta después, con la entrada en escena de la Inocencia, desplegar su plan seductor, iniciado en un aparte (vv. 231-41). A la salida posterior de la Infanta le corresponde un juego simbólico de movimientos en escena, que plasma visualmente, dentro del propio sistema dramático, la doctrina de la libertad humana para pecar o hacer el bien. La incompatibilidad entre Inocencia y Demonio, referentes conceptuales opuestos, se resume en escena en un juego de alejamientos recíprocos.

La intervención de la Infanta plasma en escena un segundo intento de tentación por parte del demonio. El pasaje en cuestión ocupa los versos 314 al 619. La larga intervención de Lucero se articula en varios segmentos discursivos, donde aflora su carácter persuasivo e intencional, que en muchas ocasiones llega a adquirir modulaciones de galán de comedia<sup>19</sup>, pero siempre manteniendo el delicado equilibrio entre los dos planos de la alegoría; y donde se reiteran diferentes alusiones a la tentación, y al pecado original (vv. 319-43).

Dentro de estos segmentos discursivos, se inserta después el relato de la caída de Lucifer y la rebelión contra Dios, motivada por la soberbia (vv. 450-54): «no sólo emprendí quitarle / la esposa, pero emprendí / quitarle el reino, anhelando / hasta llegar a subir / a coronarme en su trono»; la falta de arrepentimiento es consustancial al demonio, puesto que es incapaz de amor y temor de Dios: su volun-

17 Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, ed. Díez de Revenga, 1988, en la empresa 93, pp. 619-23, «Impia Faedera» escribe: «Pero, engañoso el monte, disimulaba en el pecho su mala intención, sin que el humo diese señas de lo que maquinaba dentro de sí».

18 Calderón desarrolla esta idea en contextos parecidos; comp. *La hidalga del valle*, p. 119: «rayo vivo, / llama pura ha de acabar / con todos, cuando el impío / Diluvio segundo arroje, / en desatados prodigios, / iras, culebreando a rayos; / rayos, culebreando a giros»; *Tu prójimo como a ti*, p. 1436: «Ni ha de conocerme, aunque haya / algún rebaño en ti mío, / por único pastor, hasta / que otro diluvio de fuego, / general como el de agua, / en vez de incendios de nieve / te inunde en golfos de llamas».

19 Así lo han señalado incidentalmente Keating, 1978; Reichenberger, 1997; y Herrero, 1992.

ta permanece obstinada en el mal al adherirse ésta de manera inmutable, porque, como comenta Santo Tomás, el albedrío del ángel es flexible antes de elegir, pero no después<sup>20</sup>. Incapaz de arrepentimiento, pues, la última parte de su discurso es un intento organizado hacia la consecución de la tentación, simbólicamente presentada bajo el ofrecimiento de plata, oro, diamantes, perlas, y ámbar. La fuerza persuasiva de la tentación no reside en esta enumeración de materiales preciosos, sino en la facultad del mismo Lucifer de fabricarlos como demiurgo y en el oscuro poder que manifiesta sobre todos ellos. La Infanta rechazará estos dones y expulsará a Lucero de su presencia, utilizando los apelativos característicos del demonio<sup>21</sup>: «Vete de mi vista, vete / porque eres un basilisco, / una hidra, un áspid eres, / que con el aliento sólo / rayos en mi pecho enciendes» (vv. 585-89).

La derrota de la primera tentativa de Satanás acaba con una clara referencia visual al abandonar la Infanta y la Inocencia la escena cogidas «de las manos» (acotación tras v. 619).

*Segunda tentación del demonio (vv. 620-851)*. La última intervención diabólica, que termina con la caída de la Naturaleza Humana, resume finalmente el éxito de la tentación. Lucero elaborará para ello un veneno hechizo con la ayuda de la Muerte.

La decisión de esconder el veneno en los dones que ofrecen las Cuatro estaciones a la Naturaleza Humana sirve para modelar un breve microtexto catequético de carácter sacramental y dogmático donde el vidrio de agua en una salva ofrecido por el Invierno simboliza el agua del Bautismo; el canastillo de flores de la Primavera evoca a su vez la virginidad y la pureza, formulaciones que remiten a los dogmas de Inmaculada Concepción de la Virgen y la naturaleza humana asumida por Cristo; las espigas del Estío obviamente remiten a la Eucaristía, y como señala Lucero es imposible poner ahí el veneno porque «yo he de dar, advierte, / el bocado de la muerte, / no el

20 «Voluntas daemonorum obstinata est in malo [...] voluntas autem angeli adheret fixe et immutabiliter [...] liberum autem arbitrium angeli est flexible [...] ante electionem, sed non post» (Santo Tomás, *Suma Teológica*, I, q. 64, a. 2 in c.). Comp. *El gran duque de Gandía*, p. 1323, donde dice el Furor: «la diferencia / está en que, inflexible yo / y él [el hombre] flexible, yo no pueda / arrepentirme y él sí»; en el mismo auto, p. 1323: «y yo incapaz de la enmienda»; *Lo que va del hombre a Dios*, p. 279: «no ser capaz de perdón / quien no es de arrepentimiento»; *El pintor de su deshonra*, p. 830: «no hay modo / de que lo que emprendí ángel / pueda retractar demonio».

21 Parafraseando el salmo 90 que identifica a Satanás con el basilisco y la serpiente, añadiendo también la simbología de la hidra, que hace referencia, en la rica imaginaria del mundo alegórico calderoniano, a la bestia de siete cabezas sobre la que cabalga la gran meretriz de Babilonia en el *Apocalipsis*.

bocado de la vida» (vv. 747-49). El cestillo de frutas del Otoño será el lugar apropiado, puesto que el veneno es «gusano», para poner el veneno, cuyo efecto estará condicionado al libre ejercicio de la libertad de la Naturaleza Humana de quebrantar el precepto que Dios había instaurado en el paraíso de no comer los frutos del árbol de la ciencia del bien y del mal. El pecado de desobediencia a Dios, motivado por la soberbia, empuja a la Infanta a comer el fruto prohibido, pecado de vanidad que versos atrás es repetido y amplificado por la intervención de la música que repite en varias ocasiones: «En el cristal de una fuente, / viendo su hermosura rara / se enamora de sí propia / la Naturaleza Humana»; no podrá sustraerse a la tentación cuando la astuta Muerte le convenza de que comiendo de esa manzana *auumentará su perfección, pues será más discreta que hermosa*, pecado de la soberbia del conocimiento del bien y del mal que lleva a la desobediencia a Dios, y a la pérdida del estado edénico.

### *La caída en el pecado original*

Esta parte en el esquema general de la estructura del auto vuelve a repetir elementos ya señalados como esenciales, exposición del estado de inocencia, pero ahora con la intención de demostrar la ruptura armónica del Universo. De esta manera, la música de tono celebrativo que rendía tributo a la Infanta versos atrás se transforma ahora en gemido luctuoso. Muerte espiritual que conlleva la destrucción del Paraíso y la pérdida de la inocencia en la Infanta. Así, uno de los rasgos más llamativos en este contexto es el trueque de la Inocencia a Malicia, capacitada ahora en el plano discursivo, epistemológico y lingüístico (vv. 909-16), su discurso se condensa en una serie de estructuras conceptuales y sutiles abstracciones (vv. 891-900). En fin, armonía destruida<sup>22</sup>, estado de devastación reflejado en las reacciones con-

---

22 Los teólogos se fundan en varios textos tomados del *Génesis* y en el siguiente de San Pablo, para afirmar que, una vez perdidos por el primer hombre los dones de gracia, el orden cósmico decayó de su condición original, y sujeto a la vanidad gime con dolores de parto esperando la reparación y glorificación de todas las cosas: «la espera ansiosa de la creación anhela la manifestación de los hijos de Dios. Pues la creación se ve sujeta a la vanidad, no por su voluntad, sino por quien la sometió, con la esperanza de que también la misma creación será liberada de la esclavitud de la corrupción para participar de la libertad de la gloria de los hijos de Dios. Pues sabemos que la creación entera gime y sufre toda ella con dolores de parto hasta el momento presente» (*Romanos*, 8, 19-23). Ver, por ejemplo, «Quia audisti vocem uxoris tuae et comedisti de ligno ex quo praeceperam tibi ne comederes maledicta terra in opere tuo» (*Génesis*, 3, 17); «Spinas et tribulos germinabit tibi», *Génesis*, 18.



trarias que percibe de los diversos elementos de la naturaleza, de tal manera que «las que lisonjas fueron / se han trocado en inclemencias».

La inversión en la valoración de estos elementos y otras imágenes alcanza a otras elaboraciones simbólicas de mayor entidad, que adquieren aquí un correlato antitético deliberado. Por ejemplo, ya he comentado cómo en el estado de exaltación de la Naturaleza, la Infanta se mostraba ufana ante su belleza reflejada en el espejo, llegando a exclamar «¡Cuál será de soberana / mi vista, si así es la copia!», y cómo la reiteración final de la música de ese mirarse en el espejo se convertía, asimilado el mito de Narciso, en símbolo alegórico de la soberbia que le empujará a comer del fruto prohibido; ahora, cuando vuelve a buscar su reflejo en el espejo, la imagen que éste le devuelve no es sino la imagen de un cadáver, esto es, una calavera (vv. 1004-8):

Aunque estés tan turbia, en ti,  
fuente, he de verme. ¡Ay de mí!  
Un yerto cadáver es  
el que llevo a mirar, pues  
nada soy de lo que fui.

Representación iconográfica común<sup>23</sup>. Los ejemplos en el conjunto de las artes barrocas son numerosos. Y aparte de textos paralelos en otros autos calderonianos como *Andrómeda y Perseo* o *El pintor de su deshonra*<sup>24</sup>, pueden encontrarse en pinturas y grabados de la época<sup>25</sup>.

### *La redención de Cristo peregrino*

*La llegada del Peregrino* (vv. 1183-347). La acotación tras el verso 1182 anuncia la llegada de una nave en cuya popa se asoma el Peregrino, alusión al motivo de la nave de la Iglesia que triunfa sobre todas las

23 Estudiada con relación a Quevedo por Arellano en «Espejos y calaveras: modelos de representación emblemática y plástica en dos textos de Quevedo», en prensa. Algunos de los ejemplos que cito están tomados de este artículo.

24 Comp. *El pintor de su deshonra*, p. 836; *Andrómeda y Perseo*, vv. 39-50.

25 Ver Gállego, 1991, p. 224, donde en un cuadro del pintor Georges de la Tour, dedicado a la figura de la Magdalena, aparece un espejo colocado de modo que refleje una calavera; en este caso, una aproximación al modelo elaborado por Calderón en la que todavía la calavera no es la del propio protagonista, aunque el sentido moralizante no varía. Semejante tratamiento, cercano, pero no idéntico, en su composición gráfica, es el que realiza Durero en el grabado «Emblema de la muerte», que presenta en la parte inferior central, como motivo dominante, un escudo bruñido—que puede asimilarse a un espejo—decorado con una calavera (Rodríguez de la Flor, 2000, p. 349).

dificultades muy conocido también en representaciones iconográficas de la época. El diálogo que sostienen el Peregrino y el Invierno remite desde lo alegórico a la imagen del nacimiento del Salvador en Belén (vv. 1212-25).

Los versos siguientes desarrollan la figura del Peregrino como imagen de Jesucristo salvador. Así lo señala su procedencia de Oriente<sup>26</sup>. La asimilación del pecado como enfermedad da pie a que la identificación entre Cristo como médico sea válida, apoyada por una larga tradición patrística, y entre otros por San Agustín<sup>27</sup>. Y en consecuencia, su medicina va a consistir en «dos especies», el cuerpo y la sangre de Cristo. La alegoría del nacimiento del Salvador se extiende a otros niveles del texto al salir el Entendimiento guiado de «una hacha encendida» para ofrecerle dones, referencia transparente a la estrella de Belén que según la tradición guía a los Reyes Magos hasta el nacimiento. La correspondencia entre alegoría y realidad está cuidada hasta su más pequeño detalle, pues si bien el que es guiado por la luz es el Entendimiento solo, el Peregrino se encarga de matizar que (vv. 1269-73):

¿Qué te espantas  
de uno? Que si las potencias  
son tres y aquéste avasalla  
a las dos, tres reyes son  
los que me buscan y alaban.

El Peregrino, quien a su vez es mercader de trigo, viene a salvar a la Infanta, no atraído por su «su rara belleza», sino obligado por su parentesco, pues como explica en los siguientes versos (1304-9)<sup>28</sup>:

No me ha obligado a esto sólo  
la codicia de su rara  
beldad, sino el parentesco,

---

26 Donde se sitúa el origen del Redentor, primer lugar a donde llega el mensaje de la salvación; adquiriendo el significado a menudo del territorio de la divinidad y de la celestial Sión o Jerusalén.

27 En sus sermones, dedica uno enteramente a las palabras del Evangelio de *Lucas*, 5, 31: «No han menester de médico los sanos, sino los enfermos. Yo he venido para exhortar a la penitencia no a los justos, sino a los pecadores»; donde comenta que «Cristo a los pecadores los ama como el doctor al enfermo; esto es, para matar la fiebre y sanarle»; el lector interesado encontrará otras citas diseminadas por los sermones de San Agustín.

28 La Infanta es, o puede ser, su hermana en lo alegórico, puesto que por parte de la madre (la Virgen) Cristo recibe su naturaleza humana, de modo que puede llamar hermana a esta Infanta enferma de la culpa, que es también humana.

que aunque ella Infanta se llama,  
y yo mercader, de parte  
de madre, ha sido mi hermana.

*La cura y derrota del pecado (vv. 1348-545).* A partir de este momento la curación de la Infanta y derrota de Satanás se realiza a través de un doble requisito de cumplimiento indispensable.

El primero tiene que ver con la naturaleza misma del veneno, que como afirma Lucero «es infinito el veneno / que la aflige», y por tanto ningún hombre alcanza los infinitos remedios, luego será imposible sanarla. Pero el Peregrino es hombre y Dios.

El segundo está relacionado con el título que recibe el auto<sup>29</sup>: al veneno le corresponde el contraveneno, la triaca, que debe ser confeccionada a partir de los propios elementos venenosos. Si la causa del veneno fue la ingestión del fruto prohibido, otro bocado será el que sane a la Infanta. Pero antes de eso, se deben cumplir varios requisitos, entre ellos el arrepentimiento sincero y la confesión voluntaria (vv. 1464-69):

Para curarte yo, es fuerza  
que vengas tú voluntaria,  
no yerres la confesión,  
di de tu daño las causas,  
sin callar ninguna, que ésta  
es la mayor circunstancia.

Luego, instaurando el sacramento del Bautismo, el de la Penitencia y el de la Eucaristía (vv. 1490-513):

PEREGRINO	Fuego, palabras, bocado y árbol han sido la causa de su mal; toda ponzoña se cura con la contraria; y así, la receto árbol, palabras, bocado y agua.
LUCERO	¿Qué agua, palabras, bocado y árbol habrá que la haga provecho, si ya el veneno está arraigado en el alma?

---

29 Cardona, 1996, comenta, entre otras cuestiones, la tradición emblemática que subyace en el título de la obra.

PEREGRINO            Agua, el agua del Bautismo,  
                               pura, cristalina y clara;  
                               árbol, el árbol de vida,  
                               cruz divina, hermosa y santa;  
                               bocado, el de un sacramento,  
                               maravilla hermosa y rara;  
                               palabras, las de su forma,  
                               misteriosas, graves y altas,  
                               con que la Naturaleza  
                               convalecerá, sin falta,  
                               con el Bautismo y la Cruz  
                               y Eucaristía, en que halla  
                               la fee católica árbol,  
                               palabras, bocado y agua.

Y efectivamente se aplica el remedio, obteniendo, al acercarse a una fuente hermosa, el perdón del pecado original a través del Bautismo; después, volviendo la vista hacia el árbol de la vida que aparece en el escenario con un esqueleto visible en su interior y una cruz en su copa, recibiendo el sacramento de la Penitencia (vv. 1540-45). El último sacramento será el de la Eucaristía; su exaltación celebrativa dará fin al auto.

*La exaltación de la Eucaristía (vv. 1545-665).* Se descubre la Hostia y Cáliz, encima de la cruz, sacramento eucarístico que supone la muerte de la muerte y la salud eterna. La redención, en su apoteosis final, se ha completado. La redención del género humano implica, claro, el trueque de nuevo de la Malicia en Inocencia, quien vuelve a emplear el mismo registro lingüístico que la caracterizaba al comienzo de la obra. El auto se cierra así con la derrota del demonio y la imagen exultante de la nave de la Iglesia surcando poderosa las aguas, en referencia a una imagen iconográfica muy conocida, y difundida durante el Barroco (vv. 1605-13):

ya en la popa coronada  
 de un farol, que es luz eterna,  
 se sienta la hermosa Infanta;  
 en el árbol mayor puesta  
 la Inocencia, es su atalaya;  
 piloto el Entendimiento,  
 ya de su timón se encarga;  
 hasta los tiempos del año  
 la asisten con sus bonanzas...

La música dará colofón al auto en sendas intervenciones que resumen la aparente paradoja de su título inicial (vv. 1624-31 y vv. 1650-57):

INOCENCIA	<i>Canta.</i> De una manzana tirana las iras muertas están, que se ha quitado con pan el agrio de la manzana, de cuyo efecto se saca, para asombrar el abismo...
TODOS	... que son de un linaje mismo el veneno y la triaca.

### Bibliografía citada

- Agustín, San, *Sermones*, ed. Madrid, BAC, 6 vols. Uso: tomo I, ed. de 1981; II, 1983; III, 1983; IV, 1983; V, 1984; VI, 1985. Las referencias en el texto se hacen por el número del sermón y párrafo correspondiente.
- Arellano, I., et al., *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana: Loas completas de Bances Candamo*, Kassel, Reichenberger, 1994.
- , «Notas sobre la Biblia en los autos de Calderón», en *V Simposio bíblico español*, ed. V. Balaguer y V. Collado, Valencia-Pamplona, Sociedad Bíblica Española-Universidad de Navarra, 1999, vol. I, pp. 17-52.
- , y M. Zugasti, «Loa para el auto sacramental del *Primer Duelo del mundo*», en I. Arellano, *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana: Loas completas de Bances Candamo*, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 173-296.
- Arias, R., «*El veneno y la triaca*, de Calderón: antecedentes del auto», *Hispanófila*, 34, 1991, pp. 31-45.
- Bances Candamo, F. A., *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. D. W. Moir, Londres, Tamesis, 1970.
- Berceo, G. de, *Los Milagros de Nuestra Señora*, ed. C. García Turza, en *Obras completas*, ed. B. Dutton, A. Ruffinatto y otros, Madrid, Espasa Calpe, 1992, pp. 553-795.
- Calderón de la Barca, P., *Andrómeda y Perseo*, ed. J. M. Ruano de la Haza, *Autos sacramentales completos 7*, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1995.

- , *El año santo de Roma*, ed. I. Arellano y Á. L. Cilveti, Autos sacramentales completos 4, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1995.
- , *El divino Orfeo*, ed. J. E. Duarte, Autos sacramentales completos 24, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1999.
- , *Obras completas III. Autos sacramentales*, ed. Á. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1991.
- Cardona, Á., «Estudio de los emblemas de los autos sacramentales de Calderón: *El veneno y la triaca* y *La cura y la enfermedad*», *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, ed. S. López Poza, La Coruña, Universidad, 1996, pp. 401-14.
- Cotarelo y Mori, E., «Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca», *Boletín de la Real Academia Española*, 8, 1921, pp. 517-62, 657-704; 9, 1922, pp. 17-70, 163-208, 311-44, 429-70, 605-49; 10, 1923, pp. 5-25, 125-57.
- Díez Borque, J. M., «El auto sacramental calderoniano y su público: función del texto cantado», en *Calderón and the Baroque Tradition*, ed. K. Levy y J. Ara, Ontario, University Press, 1985, pp. 49-67.
- Fothergill-Payne, L., «The world picture in Calderón's Autos Sacramentales», en *Calderón and the Baroque Tradition*, ed. K. Levy y J. Ara, Ontario, University Press, 1985, pp. 30-40.
- Gállego, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Granada, Fr. L. de, *Introducción del símbolo de la Fe*, ed. J. M. Balcells, Madrid, Cátedra, 1989.
- Herrero, J., «The Baroque as Labyrinth: The Devil as Courtier in Calderón's Art», *Indiana Journal of Hispanic Literatures*, 1:1, 1992, pp. 163-83.
- Hofmann, G., «Sobre la versificación de los autos calderonianos: *El veneno y la triaca*», en *Calderón. Actas del congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. II, pp. 1125-37.
- Keating, E., «El diablo en Calderón y John Milton», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 333, 1978, pp. 417-34.
- Mérimée, H., *Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1630)*, Toulouse, Privat, 1913.

- Parker, A. A., *Los autos sacramentales de Calderón*, Barcelona, Ariel, 1983.
- Pollin, A. M., «Calderón de la Barca and Music: Theory and examples in the autos», *Hispanic Review*, 41, 1973, pp. 362-70.
- Querol, M., «La dimensión musical de Calderón», en *Calderón. Actas del congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. II, pp. 1155-60.
- Reichenberger, E., «El retrato de Lucero en *La cura y la enfermedad*», en *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*, ed. I. Arellano, J. M. Escudero, B. Oteiza y M. C. Pinillos, Autos sacramentales completos 16, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1997, pp. 389-401.
- Rodríguez de la Flor, F., «La sombra del *Eclesiastés* es alargada. Vanitas y deconstrucción de la idea de mundo en la emblemática española hacia 1580», en *Emblemata Aurea*, ed. R. Zafra y J. J. Azanza, Madrid, Akal, 2000, pp. 337-65.
- Rull, E., «Introducción», a su edición de *Autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca, I*, Madrid, Biblioteca Castro, 1996, pp. IX-XLIV.
- Saavedra Fajardo, D., *Empresas políticas*, ed. F. J. Díez de Revenga, Barcelona, Planeta, 1988.
- Sage, J., «Calderón y la música teatral», *Bulletin Hispanique*, 58, 1956, pp. 275-300.
- , «The function of Music in the theatre of Calderón», en *Calderón de la Barca. Comedias, Critical Studies of Calderón's Comedias*, ed. D. W. Cruickshank y J. E. Valey, Londres, Tamesis, 1973, vol. 19, pp. 209-30.
- Sagrada Biblia*, Facultad de Teología de la Universidad de Navarra, Pamplona, Eunsa, 1983.
- Sánchez Arjona, J., *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Sevilla, Padilla libros, 1990 (facsimil de la ed. de Madrid, A. Alonso, 1887).
- Spitzer, L., «Classical and Christian ideas of world harmony», *Traditio*, 2, 1944, pp. 409-464; 3, 1945, pp. 307-364.