

Pervivencia del mundo clásico en la literatura: tradición y relecturas

**Aldo Rubén Pricco, Stella Maris Moro
(coords.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

ARGONAUTAS CELESTIALES.
MITO Y ALEGORÍA EN *EL DIVINO JASÓN*
(Argonautas celestiales. Myth and allegory in *El divino Jasón*)

ANTONIO RÍO TORRES-MURCIANO (antonio_rio@enesmorelia.unam.mx)
Universidad Nacional Autónoma de México

RESUMEN — Mediante el análisis del modo en que el mito de los argonautas es leído en *El divino Jasón* como una alegoría de la Redención, el presente artículo intenta explicar las razones por las que este auto ha sido considerado una obra primeriza, cuando no espuria, de Calderón de la Barca.

PALABRAS CLAVE: *El divino Jasón*, argonautas, Calderón de la Barca, auto sacramental, alegoría.

ABSTRACT — By analyzing the way in which the myth of the Argonauts is read in *El divino Jasón* as an allegory of the Redemption, this paper tries to explain the reasons by which this auto has been thought to be an early work, if not a spurious one, of Calderón de la Barca.

KEYWORDS: *El divino Jasón*, Argonauts, Calderón de la Barca, auto sacramental, allegory.

Entre los autos mitológicos de Pedro Calderón de la Barca, que constituyen un capítulo especialísimo de la historia de la pervivencia de las fábulas clásicas en la literatura española, *El divino Jasón* ocupa una posición particular. La peculiaridad de este drama fue percibida, pero no detenidamente explicada, tanto por Valbuena Prat (1924: 52-53) —quien lo catalogó como primerizo (anterior a 1630) basándose, además de en el estilo y la versificación, en lo “burdo” de una alegoría que Peña (1975: 37) prefirió calificar de “espontánea”— como por Parker (1983: 246) —quien, notando que no está incluido en la relación de obras enviada por el propio autor al duque de Veragua, lo tildó de apócrifo en la idea de que “no tiene el sello de Calderón”—. Intentaremos aquí arrojar luz sobre los aspectos que hacen del *Jasón* una pieza extraña en comparación con los otros nueve autos mitológicos calderonianos, y lo haremos estudiando el modo en que en esta obra se alegoriza a lo divino el antiguo mito de la travesía de los argonautas¹.

¹ Las abreviaturas de los títulos de los autos mitológicos que emplearemos de aquí en adelante son las propuestas por Arellano (2001:15-17): *AP* (*Andrómeda y Perseo*), *DJ* (*El divino Jasón*), *DOP* (*El divino Orfeo*, primera versión), *DOS* (*El divino Orfeo*, segunda versión), *DP* (*El verdadero Dios Pan*), *EC* (*Los encantos de la culpa*), *LM* (*El laberinto del mundo*), *PCM* (*Psiquis y Cupido*, Madrid), *PCT* (*Psiquis y Cupido*, Toledo), *SP* (*El sacro Parnaso*).

La historia del viaje de Jasón —a cuyas órdenes se embarcan en la nave Argo los más famosos héroes de la generación anterior a la guerra de Troya en busca del vellocino de oro, que logran traer de la Cólquide gracias a los amores del capitán con la hechicera Medea, hija del rey del país—, ampliamente relatada por autores antiguos como Apolonio de Rodas, Ovidio (*Met.* 7. 1-403) y Valerio Flaco, había sido objeto de lecturas alegóricas de las cuales podemos hallar ejemplos en algunos de los repertorios mitográficos empleados por los literatos en tiempos de Calderón². Será, sin embargo, el autor de *El divino Jasón* quien, a la hora de dotar al mito de sentido cristiano, llegue a identificar a Jasón con Cristo y a Medea con el alma³, ampliando la correspondencia hasta emparejar a los argonautas Hércules, Teseo y Orfeo con prominentes figuras del Nuevo Testamento, como son San Pedro, San Andrés y San Juan Bautista.

La clave de esta equivalencia se expresa al comienzo del auto por boca de Jasón, quien llama a Hércules y a Teseo a ser “pescadores / del gran Vellocino de oro” (71-72)⁴ como Cristo llama a Pedro y a Andrés a ser *piscatores hominum* (Mt. 4. 19; Mc. 1. 17)⁵. Inmediatamente, el llamamiento a la fama de los héroes

² De las tres tradiciones interpretativas —histórica, física y alegórica— estudiadas por Sez nec (1953: 11-122) hallamos la primera en Boccaccio, quien en su *Genealogia deorum gentium* (13. 26) entiende que Medea provocó una sedición entre los colcos para favorecer a Jasón, mientras que Pérez de Moya en su *Filosofía secreta* (4. 53) —que citamos por la foliación de la edición de Miguel Fortuño (Zaragoza, 1599) modernizando la ortografía y la puntuación — propone una alegoría moral: “Por Medea se entiende el consejo, y por esto la hacen hija de Idia [del gr. εἰδέναι, ‘saber’], que quiere decir ‘la que conoce’. Jasón puede significar médico, de *iasthe* [gr. ἰασθαί], que quiere decir curar. Irse con él Medea significa que el que ha de buscar medicina a su alma (que es la prudencia), para hacerse hombre bueno y prudente, ha de tener en poco todo lo demás” (365v).

³ Medea, “que es el alma” según la explicación contenida en el elenco de *dramatis personae*, es posteriormente identificada con la Gentilidad (227, 698), mas representa en sentido lato a la Humanidad (Arellano y Cilveti 1992: 68), a la naturaleza humana caída que ha de rescatar, por amor, Jasón-Cristo. Es, en efecto, el Hombre —figura central de los autos de Calderón (McGarry 1937: 38; Dorsey 1940: 108) como antes lo había sido de gran parte de los drama alegóricos anteriores (Fothergill-Payne 1977: 78-102, 209-211)— el que se oculta a menudo bajo los rostros diversos de las heroínas de la fábula, como bien ha hecho ver Martín Acosta (1969: 267).

⁴ El texto de *DJ* se cita por la edición de Arellano y Cilveti (1992). Las citas textuales de otros autos proceden igualmente, salvo indicación en contrario, de la serie de autos sacramentales completos de Calderón que está llevando a cabo el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra.

⁵ El sentido de esta correspondencia queda cabalmente explicado cuando Jasón-Cristo identifica la mítica piel de carnero con la oveja perdida que representa el alma del hombre apartado de Dios en la parábola evangélica (Lc. 15. 4) —deudora a su vez de las referencias veterotestamentarias aducidas por Arellano y Cilveti (1992: ad loc.)—: “el Vellocino excelente, / que entre los verdes pimpollos / de un árbol está guardado, / no es aquel que en el Esponto / navegó pasando a Frigia, / sino el alma por quien lloro / es de una oveja perdida / de mi rebaño dichoso” (197-204).

se funde con el anuncio de la misión divina de los primeros discípulos (73-76)⁶:

Venid a mi voz, mortales,
si fama eterna queréis.
Héroes, venid y seréis
argonautas celestiales.

Poco después, el número de los argonautas, que en los catálogos antiguos no solía apartarse mucho del de los cincuenta remeros necesarios para llenar las bancadas de la nave Argo, se amplía hasta ochenta y cuatro en boca de Hércules (“ochenta y cuatro serán / los argonautas famosos”, 85- 86), cifra que, como bien supieron ver Arellano y Cilveti (1992: ad loc.), engloba a los doce apóstoles junto con los “otros setenta y dos” designados posteriormente por Jesús para precederle en las ciudades por las que había de pasar (Lc. 10. 1). No es, pues, de extrañar que Jasón relegue inmediatamente a estos para otorgar la primacía a aquellos (89-92)⁷:

Doce serán este día
mis héroes; uno sois vos;
los otros setenta y dos
os han de hacer compañía.

Mas el elenco de personas del auto no se estructura en coherencia estricta con este planteamiento, pues encontramos entre los compañeros de Jasón a uno que no representa a ninguno de los discípulos de Cristo (Argos, constructor mítico de la nave Argo, que es aquí personificación de un concepto abstracto como el Amor Divino), y a otro identificado con un personaje evangélico que no pertenece al colegio apostólico (Orfeo, que es Juan el Bautista). Junto con estos,

⁶ Huelga decir que la equiparación de los argonautas a los apóstoles tiene fundamento en la imagen de la nave de la Iglesia, que, con un claro eco del *non praevalerunt* pronunciado por Jesús al instituir el primado petrino (Mt. 16.18), evocará el propio Jasón frente al Rey de Tinieblas más adelante (“no podrán prevalecer / los encantos del infierno / contra este bajel, que eterno/ a tu pesar ha de ser”, 493-495). Dicha imagen —perfectamente pertinente en un auto que, como ha hecho notar Arellano (2011: 175-177), está en buena medida estructurado en torno al motivo del viaje marítimo—, constituye una manifestación concreta de la manida metáfora que hace de la navegación figura de las tribulaciones del mundo, metáfora explicitada por Calderón en *EC* (25-30) que se remonta al salmo 68, por lo que atañe a las letras sagradas (Arellano y Cilveti 1992: 74-75), y al lírico griego Alceo (frs. 6, 208, 249), por cuanto toca a las profanas.

⁷ La idea de que los apóstoles son argonautas de la nave de la Iglesia la expresa a la vista del barco que porta a Teseo el Minos de *El laberinto de Creta* de Tirso de Molina (“traerá a los doce / argonautas en la nave / de la Iglesia”, 928-930), a quien responde Dédalo con el consabido *non praevalerunt* (“su gobierno / huracanes atropella, / sin prevalecer contra ella / las puertas del mismo infierno”, 930-933).

serán tan sólo Hércules-Pedro y Teseo-Andrés quienes, entre los tripulantes de la nave Argo, dispongan de voz para hablar a la vez como camaradas de Jasón en la busca del vellocino y como servidores de Cristo en la obra de la Redenci n⁸.

No es, sin embargo, la atribución al personaje mítico de palabras pronunciadas por el personaje evangélico con el cual se lo equipara el mecanismo fundamental a la hora de sostener la analogía entre argonautas y apóstoles. Este procedimiento, explotado profusamente por Calderón para identificar con Cristo a los h eros protagonistas de los autos mitológicos, ha sido utilizado igualmente en el *Jasón* para hacer que el Redentor hable por boca del conquistador del vellocino de oro⁹, pero se emplea solamente una vez en el caso de Orfeo-Bautista¹⁰, y no más de dos en el de Hércules-Pedro¹¹.

Los argonautas comparecen desde el primer momento con la apariencia y los atributos que, de acuerdo con la iconografía precisamente codificada a la que suele ajustarse Calderón a la hora de poner en escena a los santos (Arellano 2001: 207), son propios de los personajes evangélicos que representan. No habrá tardado el espectador en reconocer respectivamente a San Andrés y a San Pedro en un Teseo y en un Hércules que se presentan “con un aspa y una llave grande” (acotación que precede al verso 77)¹², ni al Bautista en un Orfeo que aparece “como le pintan, con sus pieles” (acotación que precede al verso 429)¹³. Llevan,

⁸ Estaría prevista, sin embargo, la aparición como figurantes de otros argonautas-apóstoles, pues el texto hace referencia en dos ocasiones (252-253, 437) a los hermanos Juan (Evangelista) y Diego (Santiago el Mayor), identificados con los h eros gemelos C stor y Pólux.

⁹ Así como la promesa de hacer a los argonautas pescadores de hombres pone en boca del Jasón divino la llamada hecha por Cristo a Pedro y a Andrés, a la que nos hemos referido arriba, la frase con la que el protagonista del auto exhorta a Hércules-Pedro a despertarse (804-806) está tomada de la que le dirige el Redentor a Pedro en el monte de los Olivos, poco antes del prendimiento (Mt. 26. 40; Mc. 14. 37), y todo el diálogo entre Jasón y el Rey de Tinieblas (895-924) reproduce el que tuvo Jesús con el demonio cuando fue tentado en el desierto (Mt. 4.1-11; Mc. 1.12-13; Lc. 4. 1-13).

¹⁰ Dice, a propósito de Jasón, “Cordero es este que ve s” (942), evocando las palabras *ecce agnus Dei* con las que el Bautista presenta a Jesús en el evangelio según San Juan (1. 29, 36) —devenidas fórmula litúrgica con la que el sacerdote muestra el Sacramento a los fieles antes de la comunión—.

¹¹ La más llamativa es aquella en que, al reprocharle Hércules a Jasón que pretenda desposarse con Medea por ser esta gentil (669-674), se reproduce entre capitán y argonauta el diálogo habido entre el Señor y San Pedro durante una visión que este tuvo a propósito de la aceptación del pagano Cornelio en la Iglesia naciente (Act. 10. 11-15). Menos obvio es, quizás, el eco de las palabras de San Pedro en el monte de los Olivos (*etiamsi oportuerit me mori tecum, non te negabo*, Mt. 26. 35) que resuena en boca de Hércules (“morir / sabr  contigo, si importe”, 96-97), ya que, aunque identificado por Martín Acosta (1969: 31), escap , al igual que la referencia el evangelio según San Juan que hemos mencionado en la nota anterior, a Arellano y Cilveti (1992).

¹² Huelga anotar que la primera es la *crux decussata* en la que, según la tradición, fue martirizado San Andrés, y que el uso de la segunda como atributo de San Pedro se fundamenta en las palabras pronunciadas por Cristo al otorgarle el primado (*tibi dabo claves regni caelorum*, Mt. 16.19).

¹³ A este particular de la iconografía del Bautista, basado en un pasaje evangélico (*ipse autem Joannes habebat vestimentum de pilis camelorum, et zonam pelliceam circa lumbos suos*, Mt.

además, los que han de acompañar a Jasón en su travesía, junto con su nombre mítico, el del personaje del Nuevo Testamento con el que se identifican, ligados entre sí mediante los artificiosos juegos etimológicos caros a Calderón¹⁴. Mas, como veremos en seguida, nuestros argonautas celestiales son algo más que “un grupo de santos con vestiduras griegas” (Valbuena Prat 1924: 152) —habría que decir quizás, a la luz de lo señalado arriba con respecto a la indumentaria, “un grupo de griegos vestidos de santos”—, y bastante más que unos héroes paganos de los cuales “nur der Name übrig bleibt” (Baumgartner 1888: 210).

En la medida en que Hércules, Teseo y Orfeo pasan a llamarse Pedro, Andrés y Juan Bautista sin perder sus nombres griegos, de modo análogo a como la maza y el bastón de los dos primeros devienen llave y aspa sin dejar de ser lo que habían sido¹⁵, los héroes míticos convergen con sus respectivos correlatos evangélicos sin que estos lleguen a desplazarlos completamente. Y a este proceso de yuxtaposición —más que de superposición— contribuye la erudición mitológica tanto como el conocimiento de la Escritura y de las tradiciones hagiográficas. Así, si de Orfeo se predica que es “voz del Verbo” (700), “voz de Jasón” (823), “voz sonora, / aunque voz dada en el desierto” (751-752), es porque se equipara el canto portentoso del músico mítico a la *vox clamantis in deserto* de la profecía de Isaías (40. 3) identificada por los evangelistas (Mt. 3. 3; Mc. 1. 3; Lc. 3. 4; Jo. 1. 23) con la del Precursor de Cristo (Arellano y Cilveti 1992: ad loc.), mas sin que la segunda llegue a suplantar al primero, cristianizado todavía más por su comparación con el cantar de los tronos¹⁶, hasta el punto de soslayar el hecho de que este había llegado a hacer que

3. 4) se refiere en parecidos términos Calderón en acotaciones incluidas en *Los alimentos del hombre* (antes del verso 790) y en *Tu prójimo como a ti*, segunda versión (antes del verso 1446). Vide Arellano (2001: 207, 214).

¹⁴ El significado de “invencible” que se da a “Hércules” es asociado a la firmeza de la “peña” (*petram*, Mt. 16. 18) que es San Pedro (93-96) y Teseo se traduce por “varón fortissimo” en lengua siria y por “Andrés” en hebreo (101-104), siguiendo los procedimientos de cuño estoico estudiados por Páramo Pomareda (1957: 73-76), Engelbert (1970) y Flashe (1992), así como por Arellano y Cilveti (1992: 71-74) en cuanto atañe en particular a *DJ*.

¹⁵ De acuerdo con lo descrito en los parlamentos de los personajes, así como en las acotaciones que los preceden, las armas de Teseo están constituidas por un bastón (atributo propio de un héroe peregrino que hubo de recorrer Grecia realizando hazañas) que queda abierto en forma de aspa como la cruz de San Andrés (108-110), mientras que Hércules blande la “maza con puntas” característica del personaje mítico, equiparada a la llave de Pedro (“clava fuerte, / que llave podré llamar”, 113-114) mediante una paronomasia latina (*clava*, “maza”; *clavis*, “llave”) bien notada por Arellano y Cilveti (1992: ad loc.).

¹⁶ No hay razón alguna para aceptar la corrección “truenos” propuesta por Arellano y Cilveti (1992: ad loc.) para 258. Los tronos, que constituyen el tercer coro de la primera de las tres jerarquías angélicas, según la ordenación establecida por el Pseudo-Dionisio Areopagita (*De caelesti hierarchia*, cap.7), tienen por menester, al igual que los demás ángeles, cantar la gloria de Dios, y en calidad de cantores son mencionados en la conclusión de los principales prefacios festivos del Misal Romano: *et ideo cum Angelis et Archangelis, cum Thronis et Dominationibus, cumque omni militia caelestis exercitus, hymnum gloriae tuae canimus, sine fine dicentes*.

se detuvieran los tormentos del infierno pagano (257-260)¹⁷:

Venga el argonauta Orfeo,
el Bautista, que a los tronos
imita en la voz, parando
los tormentos rigurosos.

El sentido alegórico de *El divino Jasón* se cimienta, pues, en la presencia simultánea de personajes pertenecientes a dos ámbitos diversos —el de las letras humanas y el de las letras divinas¹⁸— que no siempre se imbrican de manera equilibrada. El argonauta parece más o menos eclipsado por el apóstol cuando él mismo se refiere a sucesos protagonizados por su correlato evangélico¹⁹, cuando estos se le atribuyen de forma velada²⁰ y cuando reivindica un patronazgo propio del santo al que representa²¹. Pero, aunque en ocasiones se fuerce a las letras humanas a adaptarse a las divinas²², las primeras pesan tanto como las segundas cuando se establece una analogía entre un elemento de la leyenda del argonauta y un particular de la historia del apóstol, de tal modo que, con palabras tomadas del propio Calderón, se diría que “los estamos viendo a entrambos”²³. Así, las

¹⁷ Al relatar el descenso de Orfeo al inframundo, adonde bajó en busca de Eurídice, su esposa fallecida, menciona Pérez de Moya (328r) el llanto inusitado de las divinidades infernales conmovidas por su canto (cf. *Ov.*, *Met.* 10. 45-46), mas el detalle concreto de la detención de los suplicios se halla en Virgilio (*G.* 4. 481-484) y en Ovidio (*Met.* 10. 41-44).

¹⁸ La composición de los autos mitológicos es a menudo tematizada por Calderón en términos de letras humanas y divinas, entre las que el autor debe establecer la analogía adecuada para que esta sea percibida por el público (e. gr. *DP* 64-66, 1950, 2025-2228; *LM* 248; *AP* 144, 779-782).

¹⁹ En el transcurso de un juego de ingenio, Hércules evoca en primera persona al conocido episodio de las negaciones de San Pedro (809-812), relatado por los cuatro evangelistas (Mt. 26. 69-75; Mc. 14. 66-72; Lc. 22. 54-62; Jo. 18. 13-27).

²⁰ El modo en que identifica Jasón a los argonautas Castor y a Pólux con Juan y con Diego, anunciando misteriosamente que “el uno / será el primero, y el otro / el último que ha de dar / resplandor majestuoso” (253-256), comporta una alusión a los martirios de estos discípulos, ya que, de entre los doce apóstoles, Santiago y San Juan Evangelista fueron respectivamente el primero y el último que vertieron su sangre por la nueva fe.

²¹ Por dos veces se apropia Teseo del patronazgo de la orden del Toisón de Oro, que efectivamente pertenece a San Andrés (297-299, 971-982). Huelga recordar que, en la insignia del Toisón, el elemento pagano, que no es otro que el áureo vellocino del mito de los argonautas, se hace confluir con la piel bíblica puesta al sereno por Gedeón (Jdc. 6. 36-40), mencionada en *DJ* entre otras referencias veterotestamentarias (212-213).

²² Así ocurre cuando Jasón, desmarcándose de la saga de los argonautas, en cuyas diferentes versiones Hércules terminaba apartado de la travesía por un motivo o por otro, le promete a este que será piloto de la nave (262-263), con inequívoca alusión al futuro cometido de San Pedro en la nave de la Iglesia.

²³ Nos referimos, claro está, a la conocida definición de la alegoría que da el dramaturgo por boca del protagonista de *El verdadero Dios Pan*: “La alegoría no es más / que un espejo que traslada / lo que es en lo que no es; / y está toda su elegancia / en que salga parecida / tanto la copia en la tabla, / que el que está mirando una / piense que está viendo a entrambas” (143-150).

peregrinaciones de Teseo, quien había recorrido Grecia realizando hazañas de las que la más conocida era la entrada en el laberinto de Creta para matar al Minotauro, son equiparadas a los viajes realizados por San Andrés en su misión evangelizadora (“giros al orbe daré; / con tu luz penetraré / los laberintos de Creta”, 282-284)²⁴, y el hecho de que el mito de Hércules incluya un episodio en el cual este se subroga temporalmente en el puesto de Atlante, quien tiene por tarea sostener sobre sus hombros el peso de la bóveda celeste, da pie a que Jasón-Cristo anuncie el vicariato petrino en los siguientes términos: “teniente has de ser / del Atlante verdadero” (123-124). Menos explícita, pero digna de nota, es la alusión a la institución del primado de San Pedro, y concretamente al *portae inferi non praevalerunt* (Mt. 16.18), que comporta la evocación reiterada del descenso de Hércules a los infiernos, sobre los que obtuvo este héroe una sonada victoria cuando, llevando a cabo el último de los doce trabajos, consiguió robar al can Cerbero²⁵.

En este elaborado maridaje entre argonautas y personajes evangélicos es triba la peculiaridad de *El divino Jasón*. Desde el momento en que dramatiza el relato de la Redención prestándole la apariencia de una conquista amorosa que un héroe mítico, que es figura de Cristo, hace de una heroína, que es figura del Hombre, la pieza que nos ocupa se ajusta perfectamente al esquema que seguirá Calderón en seis de los nueve autos mitológicos posteriores²⁶, observado asimismo por varios de sus contemporáneos²⁷. Si consideramos empero que, en

²⁴ Este es, en nuestra opinión, el sentido primario del pasaje, sin perjuicio de que pueda comportar una referencia a la metáfora del “laberinto del mundo” como la señalada por Arellano y Cilveti (1992: ad 263), habida cuenta de que tal lectura del mito de Teseo, recogida por Pérez de Moya (304v-305r), informa el auto homónimo de Calderón.

²⁵ Es el propio Hércules-Pedro quien se refiere en dos ocasiones a esta victoria suya sobre el infierno, primero a propósito de la maza-llave (“en las batallas y lides / de las sombras del infierno, / renombre y blasón eterno / tendrá la clava de Alcides”, 117-120) y después cuando se ofrece animosamente a seguir a Jasón (“los umbrales de la muerte, / sabré vencer y pasar”, 279-280), pasaje este último que incorpora, en nuestra opinión, un eco del versículo evangélico en que Pedro se ofrece a morir con Cristo (cit. supra n. 11). Pérez de Moya había interpretado la catábasis del argonauta como una alegoría del orden natural, en la idea de que “el descender de Hércules al infierno denota el poner del Sol” (275r).

²⁶ De acuerdo con este patrón se alegoriza el amor de Orfeo por Eurídice en *DOP* y *DOS*, el de Cupido por Psiquis en *PCT* y *PCM*, el de Pan por la Luna en *DP* y el de Perseo por Andrómeda en *AP*.

²⁷ Piénsese, además de en *Psiques y Cupido* de José de Valdivieso —auto publicado en 1622 que influenció sin duda el posterior tratamiento de la misma fábula por Calderón— en *Acis y Galatea* en la segunda parte del *Polifemo* de Juan Pérez de Montalbán —impreso en 1632 en el *Para todos*, pero datado hacia 1628 por Parker (1952: 210)—, en *Teseo y Ariadna* en *El laberinto de Creta* de Tirso de Molina (1638), en *Menelao y Elena* en *El robo de Elena y destrucción de Troya* atribuido a Rojas Zorrilla y en *Eneas y Lavinia* en *El vencimiento de Turno* de Antonio Manuel del Campo —auto impreso falsamente en 1658 bajo el nombre de Calderón, quien habría de negar tal paternidad (vid. Echavarrén 2007b: 219)—. En todas estas piezas se aplica a una pareja mítica la lectura tipológica de raíz bíblica que, según Fothergill-Payne (1977: 26),

los nueve, los personajes de la fábula clásica que no representan ni a Cristo ni al Hombre dan cuerpo al Demonio²⁸ o al Mundo²⁹, o bien encarnan diversos conceptos abstractos³⁰, la singularidad del *Jasón* queda puesta de manifiesto. Con la excepción del Redentor, no hallamos en ninguno de los nueve un solo héroe mítico con voz que equivalga a un personaje concreto de la Escritura³¹, mientras que la identificación de varios personajes fabulosos con San Juan Bautista y con los apóstoles Pedro y Andrés sí tiene un claro paralelo en *El robo de Elena y destrucción de Troya*, auto cuya atribución a Francisco de Rojas Zorrilla no es segura (Arellano 2008: 139)³². Si tomamos, además, en cuenta que en ambos dramas encontramos un personaje fabuloso que personifica el Amor Divino³³, así como las notables concomitancias, señaladas por Echavarren (2007a: 151), entre las embarcaciones capitaneadas por Menelao en *El robo de Elena* y por Jasón en el auto que lleva su nombre —figuras la una y la otra de la nave de la Iglesia—, podríamos sentirnos tentados a cuestionar, con más razones que Parker (1983:

se halla ya en germen en el tratamiento alegórico que da a los amores de Cristo y el Alma el *Auto de los desposorios de Isaac* del *Códice de autos viejos*.

²⁸ Así Aristeo en *DOP* y *DOS* y Fineo en *AP*, al igual que Polifemo en el auto homónimo de Pérez de Montalbán, Paris en *El robo de Elena* y Turno en *El vencimiento de Turno*.

²⁹ Así el rey innominado, padre de Psiquis, en *PCT* y *PCM* y Minos en *LM*, al igual que en *DJ* el Rey de Tinieblas, padre de Medea al que, sin embargo, no se le da en ningún momento su nombre mítico de Eetes.

³⁰ Si Argos es el Amor Divino en *DJ*, las hermanas de Psiquis son la Idolatría y la Sinagoga en *PCT* y las Edades Primera y Segunda en *PCM*, Fedra y Ariadna son la Verdad y la Mentira en *LM*, Medusa es la Culpa y la Muerte en *AP* y Circe la Culpa en *EC*, auto este en el que los compañeros de Ulises —que es el Hombre— personifican los cinco sentidos, como ya ocurría en *La navegación de Ulises* de Juan Ruiz Alceo (1621). En *El hombre encantado* de Valdivieso, auto publicado en 1622 que, según Fothergill-Payne (1983: 1305-1306), habría inspirado el de Ruiz Alceo, las referencias al mito de Ulises y Circe son, como bien ha notado Martinengo (2000: 208-209) demasiado esporádicas para que pueda hablarse de una alegoría acabada en la que la hechicera encarna el concepto de Culpa o Pecado. El Leteo de *DOS* constituye un caso particular en la medida en que, presentado como barquero, personifica el río homónimo que, según la mitología clásica, marcaba el linde del infierno, y no un concepto abstracto.

³¹ La excepción que podría constituir el Mercurio de *AP*, que en 1207-1213 se identifica a sí mismo con el querubín que expulsó a Adán y a Eva del paraíso terrenal (Gn. 3. 24), queda atenuada por el hecho de que este ángel bíblico, cuyo nombre ni siquiera es mencionado, no es un personaje acabado en la medida en que lo son Juan Bautista, Pedro y Andrés.

³² Aquiles es el Bautista, Androgeo San Pedro, Amicliades San Andrés, Néstor San Pablo y Palimedes (sic) San Esteban. En *El vencimiento de Turno* de Antonio Manuel del Campo Eneas-Cristo hace una referencia inequívoca a los apóstoles (“doce nobles compañeros, / en mis peligros me siguen”, 52-53), que no tienen, sin embargo, voz en el drama, como tampoco en la primera parte del *Polifemo* de Pérez de Montalbán el Bautista, San Esteban y los Inocentes, identificados con los compañeros de Ulises-Cristo devorados por el Cíclope.

³³ No deja de ser llamativo el hecho de que en *El robo de Elena* le haya correspondido este honor a Sinón, paradigma de traidores en buena parte de la literatura occidental (Echavarren 2007a: 153-154). Menos extravagante fue Antonio Manuel del Campo al asignar tal función a Ascanio, cuya apariencia había sido usurpada por Cupido, el dios Amor, ya en la *Eneida* (1. 257 ss.).

246), la paternidad calderoniana del segundo. A no ser que, fiados en los argumentos aportados por Arellano y Cilveti (1992: 57-61) para dar por buena provisionalmente la autoría en la idea de que, como ya apuntó Valbuena Prat (1924: 153), nos encontramos ante una pieza primeriza, intentemos explicar por qué Calderón, tras haberlo ensayado en el *Jasón*, prefirió abandonar el modelo alegórico que siguió, con más pena que gloria, el poeta de *El robo de Elena*.

A la hora de establecer una relación tipológica entre la fábula grecorromana y la fe de Trento³⁴, presentando la primera como prefiguración de la segunda, la práctica habitual de Calderón ha consistido en equiparar a los personajes míticos secundarios —no identificados con Cristo, el Hombre o el Demonio— con entidades abstractas que interactúan a su vez en los autos con personificaciones netas como, por ejemplo, el Albedrío (*DOP, AP*), la Gracia (*DOP, AP*), la Apostasía (*PCT*), el Judaísmo (*PCT, SP, PCM, DP*) y la Gentilidad (*PCT, SP, PCM, DP*)³⁵. En *El divino Jasón*, en el que no hay ninguna prosopopeya pura de este jaez³⁶, los personajes secundarios del mito equivalen, sí, a abstracciones como el Amor Divino y el Mundo en los casos de Argos y de Eetes, pero reflejan personajes evangélicos determinados en los casos de Hércules, de Teseo y de Orfeo. ¿Por

³⁴ La tesis de Bataillon (1940), según la cual el drama sacramental constituiría más un producto de cierta reforma católica interna que de la Contrarreforma propiamente dicha, ha sido rebatida con acierto por Andrachuck (1985; 1986).

³⁵ Mientras que la práctica de equiparar ciertos personajes míticos a entidades abstractas, asentada entre los cristianos con las *Mitologías* de Fulgencio Planciades (s. V-VI d. C.), se remonta a la exégesis alegórica-moralizante de los poemas homéricos —corriente interpretativa originada en el s. VI a. C. para la cual identificar, e. gr., a la diosa Atena con la prudencia es ya, según Buffière (1956: 282-283), un lugar común cuando tal lectura aparece en las *Alegorías homéricas* de Heráclito (cap.19, ad *Il.* 1. 188-223)—, la personificación literaria de determinados conceptos morales, aunque tiene ya una presencia importante en la *Tebaida* de Estacio, se había convertido en principio compositivo de toda una obra con la *Psicomaquia* de Prudencio, de cuya notable influencia en el teatro alegórico precalderoniano y en el modo alegórico de la literatura del Siglo de Oro en general se ha ocupado Fothergill-Payne (1975; 1980).

³⁶ La Idolatría aparece identificada en *DJ* con Luzbel, el demonio, al igual que en *La piel de Gedeón*, en *El tesoro escondido* y en *Mística y real Babilonia* (vide Cilveti 1977: 190-191). Esta preferencia por los personajes que encarnan conceptos frente a las personificaciones puras es también característica de *El robo de Elena*, en el que Troilo encarna el Cuerpo, Étor (sic) el Mundo, Ascanio la Gentilidad y Creúsa la ley escrita. En Valdivieso hallamos ya una situación mixta como la que encontraremos en los nueve autos mitológicos de indiscutida autoría calderoniana (el Mundo, el Deleite y Luzbel pretenden a Psiques-Alma racional, cuyas hermanas figuran el Alma irascible y el Alma concupiscible), e igualmente en el *Polifemo* (actúan junto con los personajes míticos el Apetito, la Alegría y el Judaísmo), mientras que *El vencimiento de Turno* se ubica en un estadio intermedio en el cual, junto con Latino, Acates, Drances, Ascanio y Palante (respectivamente, el Albedrío, el Entendimiento, el Amor divino y la Gracia), comparecen prosopopeyas puras que, en la mayoría de los casos —pero no en el de Circea, la Penitencia— reciben un nombre propio que no es exactamente, aunque lo evoca, el del concepto que representan (Justa es la Razón, Delicio el Deleite, Petis el Apetito, Severa la Justicia).

qué no empleó Calderón en los autos mitológicos posteriores este modo especial de tipología —que remeda el empleado por los exégetas cristianos para trazar paralelismos entre personajes del Antiguo y del Nuevo Testamento desde que San Pablo (*Rom.* 5.14) se refirió a Adán, en su relación con Cristo, como *forma futuri* ο τύπος του μέλλοντος (Neumeister 2000: 141)³⁷ La clave de la respuesta a esta pregunta se haya a nuestro entender en el hecho de que, como dejó dicho Frutos (1981: 84) “la dramatización del dogma no supone dramatización de acciones, sino de ideas”.

A despecho de lo que pudiera invitar a creer el tantas veces citado pasaje de *El sacro Parnaso* (195-389) en el cual, ante los sorprendidos oídos del Judaísmo y de la Gentilidad, empareja la Fe varios mitos contenidos en lo que la segunda llama “el admirable *Teatro de mis dioses*” (237-238)³⁸ con otros tantos pasajes de lo que el primero denomina el *Sagrado Texto* (236-237)³⁹, la correspondencia entre

³⁷ En *El maestrazgo del toisón* —pieza en la cual Calderón, tras el precedente constituido por *El tusón del Rey del cielo* de Lope de Vega, hace que actúen como caballeros del Toisón de Oro el Bautista y los apóstoles Andrés, Pedro y Diego— se traza una identidad entre personajes evangélicos y héroes de la historia caballeresca similar a la que se encuentra en el *Auto de la mesa redonda* atribuido a Luis Vélez de Guevara, en el que los apóstoles son identificados con los Doce Pares de Francia. Mas, en tales casos, al hallarse situada la acción dramática en un momento histórico posterior a lo narrado en el Nuevo Testamento, se invierte la relación temporal que existe entre este y la mitología clásica, de tal manera que se puede hablar de equivalencia tipológica pero no de prefiguración. Se trata más bien de un modo alegórico semejante al empleado por Lope para hacer que, en *La Araucana*, Caupolicán y Colocolo representen respectivamente a Cristo y al Bautista.

³⁸ Parece haber aquí, como anota Rodríguez Rípodas (2006: ad loc.), una referencia cuasi explícita a la recopilación mitográfica de Baltasar de Vitoria titulada *Teatro de los dioses de la gentilidad* (1620-1623) en cuyo libro primero de la primera parte (cap.1, p.1 de la edición de Juan Pablo Martí, Barcelona, 1702) se afirma, con la autoridad de San Justino y de San Clemente de Alejandría, que “los más de los poetas procuraron aprovecharse de los libros del sapientísimo Moisés, y de los demás que tocaban a la Sagrada Escritura, sacándola de sus quicios para adorno de sus fábulas”. Las semejanzas entre relatos de la mitología pagana y del Antiguo Testamento que subraya enseguida Calderón en este lugar —traído habitualmente a colación para explicar la concepción que el autor tenía de la correspondencia entre fábula e historia sagrada, desde Menéndez y Pelayo (1941: 145-150) hasta Kurtz (1991: 98-100) y Arellano (2001: 99)— pueden, en efecto, justificarse mediante la hipótesis del “plagio” de los libros de Moisés por los paganos, que había de rebatir ásperamente el P. Feijoo en el s. XVIII (*vide* Trousson 1965-1966). Reconocer, sin embargo, que los gentiles llegaron a tener “lejanas noticias de la luz del Evangelio”, como asevera el propio Calderón en la loa a *LM* (Valbuena Prat 1967: 1558) apelando al “texto de Pablo” —probablemente a *Rom.* 1.14-25 (Voght 1974: 46 n. 40 ap. Kurtz 1991: 101 n. 61)— implica ubicar la mitología con respecto al Nuevo Testamento, que habría sido prefigurado por ella, en un lugar similar a aquel en que se sitúa en relación con este el Antiguo, hasta el punto, quizás, de atribuir a Dios la autoría primigenia de las fábulas desfiguradas por el paganismo (Kurtz 1991: 116-119).

³⁹ La serie de paralelismos comienza (238 ss.) con una asimilación explícita al relato de la Creación (Gn.1.1-2) de un pasaje de las *Metamorfosis* de Ovidio (1. 5-9) y prosigue con otros ejemplos, muchos de los cuales proceden igualmente de este poema. Así, la caída de Faetonte desde el cielo (*Met.* 2. 311-324) se hace corresponder con la de Lucifer (Is. 14. 12-14), la restauración del género humano por Deucalión y Pirra tras el diluvio (*Met.* 1. 208-415) con

letras humanas y divinas sobre la que se fundamentan los autos mitológicos no se da tanto entre fábula y Escritura como entre fábula y dogma⁴⁰. Y los dogmas son, como bien ha notado Bruce Wardropper (1967: 103), “ideas abstractas (deducidas, es verdad, de hechos históricos), las cuales le toca a la alegoría dilucidar”. No es, pues, de extrañar que, a fin de ilustrar en escena abstractas verdades de fe como la Creación, la Caída y la Redención, subsumidas todas por el augusto misterio de la Eucaristía, Calderón haya privilegiado la alegoría de personificación —pura o extraída del mito⁴¹—, reservando la estricta equivalencia tipológica entre personajes fabulosos y evangélicos para el caso especialísimo del Redentor⁴² y dejando que los apóstoles y los santos actúen por sí mismos, y no como correlatos de héroes clásicos, en los autos no mitológicos⁴³. El procedimiento seguido con los “argonautas celestiales” de *El divino Jasón* engendraba una alegoría limitada en su desarrollo por el romo paralelismo entre personaje y personaje, al cual, en lo sucesivo, Calderón habría de preferir decididamente la correlación entre

la llevada a cabo por Noé (Gn. 6. 5-8, 22), el asalto de Tifeo al cielo (*Met.* 5. 319-331; cf. 1.151-155) con la edificación de la torre de Babel atribuida al gigante Nembrod (mencionado en Gn. 10. 8-11), el vellocino de oro (*Met.* 7. 1-158) con el vellón de Gedeón (Jdc. 6. 36-40) y la lluvia dorada bajo cuya apariencia engendró Júpiter a Perseo en el seno de Dánae (*Met.* 4. 607-620; cf. 6. 113) con el *rorate caeli et nubes pluant iustum* de Isaías (45. 8), referido a su vez al oráculo acerca de la Encarnación del Salvador en el seno de la Virgen pronunciado por el mismo profeta (7. 14) ante el Acab, rey de Judá —que no debe ser confundido con Acab, rey de Israel, como hace Rodríguez Rípodas (2006: ad 360-367) tras haberlo identificado correctamente en una nota inmediatamente anterior.

⁴⁰ La teología es, en efecto, el objeto de los autos, según la definición que de estos se nos proporciona en la loa a *La segunda esposa y triunfar muriendo*: “sermones / puestos en verso, en idea / representable cuestiones / de la sacra Teología, / que no alcanzan mis razones / a explicar ni comprender” (Valbuena Prat 1967: 427).

⁴¹ De los dos tipos de alegoría —interpretativa y compositiva— a los que nos hemos referido en la n. 35, bien descritos por Whitman (1987: 3-13) en cuanto a sus orígenes y modos de interacción, es el segundo, como ha afirmado Díaz Balseira (1997: 11), “la base estructural del auto sacramental calderoniano”, y lo es hasta tal punto que, aun en los autos mitológicos, tiende a irse imponiendo al primero a medida que el poeta se concede mayor autonomía con respecto a la literalidad de la fábula. Es, por lo demás, posible rastrear huellas de esta tendencia calderoniana a la personificación en piezas no sacramentales en las que “se esconde, bajo la individualidad de cada personaje, un concepto representable, como ocurre en la comedia *La vida es sueño*, que ofrece, comparada con el *Auto*, la personificación singular y concreta en *Segismundo* del universal *Hombre*, como en *Clotaldo* el del *Entendimiento*” (Frutos 1981: 57).

⁴² La identificación de Cristo con un personaje mitológico era, desde luego, menos forzada en el caso de Eneas, dada la *pietas* reconocida a este héroe desde Virgilio (Echavarren 2007b: 226), y en el de Orfeo, cuya equiparación al Redentor contaba con notable tradición (Duarte 1997), que en el de un seductor inconstante como Jasón (Cabañas 1948: 157-158) o en el del taimado Ulises, cuya presencia como representante de Cristo en la primera parte del *Polifemo* de Pérez de Montalbán le granjeó a su autor las atrabiliarias críticas de Quevedo en *La Perinola* (Fernández-Guerra y Orbe 1951: 474-475) —relativizadas, es cierto, por Glaser (1960)—.

⁴³ Aun en un auto mitológico como *SP* los santos doctores Jerónimo, Ambrosio, Gregorio, Tomás y Agustín comparecen en propia persona.

personaje e idea.⁴⁴ Es este segundo tipo de analogía el que procura al autor la libertad necesaria para someter los mitos cl asicos a la reescritura cada vez m as elaborada de la que ha hablado largamente Kurtz (1991: 77-96), y el que posibilita que las abstracciones teológicas encarnadas mediante la alegoría se vayan emancipando progresivamente de la literalidad del mito para dar lugar al creciente control de la imagen por el concepto que, según Arellano y Cilveti (1992: 83-85), es característico de los autos de madurez.

⁴⁴ El hecho de que en *DJ* lo alegórico y lo no alegórico no est n suficientemente deslindados —tacha que pone Rull (2004: 84) a los autos anteriores a Calderón— provoca que, como not  ya Martín Acosta (1969: 28), el sentido figurado dependa de las referencias explícitas de los personajes a la idea teológica que representan —entre las cuales destaca el pasaje en el que Jasón “corre el velo” para explicar a sus hombres la “verdad escondida” de la historia (179-207).

BIBLIOGRAFÍA

- Andrachuck, G. P. (1985), "The Auto Sacramental and the Reformation", *JHPb* 10: 7-38.
- Andrachuck, G. P. (1986), "El auto sacramental y la herejía", *EO* 5: 21-33.
- Arellano, I. (2001), *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*. Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberger.
- Arellano, I. (2008), "Los autos sacramentales de Rojas Zorrilla", in Pedraza Jiménez, F. B. *et al.* (eds.), *Rojas Zorrilla en su IV Centenario*. Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha: 137-167.
- Arellano, I. (2011), "El motivo del viaje en los autos sacramentales de Calderón, I: los viajes mitológicos", *RL* 73: 165-182.
- Arellano, I., Cilveti, A. L. (eds.) (1992), *Pedro Calderón de la Barca. El divino Jasón*. Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberger.
- Bataillon, M. (1940), "Essai d'explication de l'auto sacramental", *BH* 42: 193-212.
- Baumgartner, A. (1888), "Calderons Autos", *Stimmen aus Maria Laag* 34: 195-211.
- Buffière, F. (1956), *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*. París: Les Belles Lettres.
- Cabañas, P. (1948), *El mito de Orfeo en la literatura española*. Madrid: CSIC.
- Cilveti, A. L. (1977), *El demonio en el teatro de Calderón*. Valencia: Albatros.
- Díaz Balsera, V. (1997), *Calderón y las quimeras de la culpa. Alegoría, seducción y resistencia en cinco autos sacramentales*. West Lafayette: Purdue University.
- Dorsey, V. M. (1940), "Autos sacramentales of Calderón de la Barca: An Expression of the Culture of Spain's Golden Age". Stanford: diss. Stanford University.
- Duarte, J. E. (1997), "El mito de Orfeo y su simbología cristológica en la tradición y en Calderón", in Arellano, I. *et al.* (eds.), *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*. Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger: 73-91.
- Echavarren, A. (2007a), "Sinón como personaje en el teatro español del Siglo de Oro", *CFC.Elat* 27.1: 135-160.
- Echavarren, A. (2007b), "Turno y Eneas en *El vencimiento de Turno*, de Antonio Manuel del Campo. Una *Eneida* a lo divino", *ExClass* 11: 219-250.
- Engelbert, M. (1970), "Etimologías calderonianas", in *Hacia Calderón. Coloquio Anglogermano (Exeter, 1969)*. Berlín, De Gruyter: 113-122.
- Fernández-Guerra y Orbe, A. (ed.) (1951), *Francisco de Quevedo y Villegas. Obras*, II. Madrid: Atlas.

- Flashe, H. (1992), "Calderón y la cultura griega", in Vilanova, A. (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. II. Barcelona, PPU: 939-948.
- Fothergill-Payne, L. (1975), "La *Psychomachia* de Prudencio y el teatro alegórico pre-calderoniano", *Neophilologus* 59: 48-61.
- Fothergill-Payne, L. (1977), *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*. Londres: Tamesis.
- Fothergill-Payne, L. (1980), "La doble historia de la alegoría (unas observaciones generales sobre el modo alegórico en la literatura del Siglo de Oro)", in Rugg, E., Gordon, A. M. (eds.), *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*. Toronto, University of Toronto: 261-264.
- Fothergill-Payne, L. (1983), "José de Valdivieso, censor y precursor de Calderón", in García Lorenzo, L. (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid, CSIC: 1299-1308.
- Frutos, E. (1981), *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico".
- Glaser, E. (1960), "Quevedo versus Pérez de Montalbán. The *Auto del Polifemo* and the Odyssean Tradition in Golden Age Spain", *HR* 28: 103-120.
- Kurtz, B. E. (1991), *The Play of Allegory in the Autos Sacramentales of Pedro Calderón de la Barca*. Washington: The Catholic University of America Press.
- McGarry, F. de S. (1937), *The Allegorical and Metaphorical Language in the Autos Sacramentales of Calderón*. Washington: diss. The Catholic University of America.
- Martín Acosta, M. I. (1969), "The Mythological Autos of Calderón de la Barca". Nueva York, diss.: Columbia University.
- Martinengo, A. (2000), "Huellas de la épica renacentista italiana en el tratamiento del mito de Circe, de Ruiz Alceo a Calderón", in Reichenberger, T., Reichenberger, K. (eds.), *Calderón, protagonista eminente del barroco europeo*. I. Kassel, Reichenberger: 203-215.
- Menéndez y Pelayo, M. (1941), *Calderón y su teatro*, en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, III. Santander, Aldus: 85-303 (conferencias pronunciadas en el Círculo de la Unión Católica de Madrid en 1881).
- Neumeister, S. (2000), *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*. Kassel: Reichenberger.
- Páramo Pomareda, J. (1957), "Consideraciones sobre los 'autos mitológicos' de Calderón de la Barca", *Thesaurus* 12: 51-80.
- Parker, A. A. (1983), *Los autos sacramentales de Calderón*. Barcelona: Ariel.
- Parker, J. H. (1952), "The Chronology of the Plays of Juan Pérez de Montalbán",

PMLA 67: 186-210.

- Peña, M. (1974): *Alegoría y auto sacramental*. México: UNAM.
- Rodríguez Rípodas, A. (ed.) (2006), *Pedro Calderón de la Barca. El sacro Pernaso*. Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberger.
- Rull, E. (2004), *Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón*. Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberger.
- Seznec, J. (1953), *The Survival of the Pagan Gods*. Nueva York: Pantheon.
- Trousseau, R. (1965-1966), “Feijoo, crítico de la exégesis mitológica”, *NRFH* 18: 453-461.
- Valbuena Prat, A. (1924), “Los autos sacramentales de Calderón”, *RH* 61: 1-302.
- Valbuena Prat, A. (ed.) (1967), *Don Pedro Calderón de la Barca. Obras Completas*. III. Madrid: Aguilar.
- Voght, G. M. (1974), “The Mythological *Autos* of Calderón de la Barca”. Ann Arbor, diss.: University of Michigan.
- Wardropper, B. W. (1967), *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*. Salamanca: Anaya.
- Whitman, J. (1987), *Allegory: The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*. Oxford: Clarendon Press.