El pleito por alimentos en dos autos de Rojas Zorrilla y Calderón

Miguel Zugasti

Universidad de Navarra - GRISO

1. Los autos madrileños de 1647

Una de las últimas obras que escribió Francisco de Rojas Zorrilla antes de morir repentinamente el 23 de enero de 1648 fue el auto sacramental *El gran patio de palacio*. Casi con toda seguridad este auto se representó en Madrid el 20 de junio de 1647, fiesta del Corpus Christi [Shergold y Varey, 1964]. Los lutos regios de años precedentes habían propiciado que Felipe IV diera orden de suspender la actividad dramática (muertes de la reina Isabel de Borbón en 1644 y del príncipe Baltasar Carlos en 1646 [Cotarelo, 1924: 244-45; Varey y Shergold, 1960 y 1971: 39-40]), lo cual además de provocar graves inconvenientes para las finanzas de los hospitales, afectaba también al necesario deleite del pueblo. El Ayuntamiento de Madrid deseaba reanudar los festejos para el día del Corpus y con ese ruego envió a dos de sus regidores ante el rey. Tras una inicial oposición a reabrir los teatros, las cosas empezaron a cambiar a las once de la noche del 6 de junio de 1647, cuando Felipe IV notifica al presidente del Consejo de Castilla que «permite a la Villa las representaciones del Corpus, con calidad de que no se han de hacer en los corrales, ni ha de haber en los autos bailes ni entremeses, cosa indecente» [en Shergold y Varey, 1964: 16][1].

[1] Ambos investigadores dieron noticia del documento en un trabajo anterior [1961: 72]. La reapertura total de los corrales dando cabida a las comedias profanas se demoró dos años más, hasta 1649, con ocasión de

El 7 de junio la Villa de Madrid empieza a preparar con la máxima celeridad el montaje de los autos. Shergold y Varey [1964] han accedido a las cuentas de ese año y hay partidas para la tarasca con sus gigantes y danzas, la madera de los carros, el tablado, etc. Aparecen asimismo pagos a las compañías de Antonio de Prado y Antonio de Rueda; entre los dramaturgos solo se cita el nombre de Calderón de la Barca, para quien se destinaron 550 reales [Shergold y Varey, 1964: 17]. Otro dato interesante es que por deseo del rey ese año de 1647 se cambió el itinerario de la procesión del Corpus en Madrid: se pide que ahora «vaya por la mitad de la Plaza a Santa Cruz, a San Felipe y toda la Calle Mayor abajo, hasta volver a Santa María» [Shergold y Varey, 1961: 71]; en un documento anejo se habla de las molestias que puede ocasionar el sol y se precisa que el cortejo «no ha de pasar por medio de la Plaza, sino por la acera de los paneros y por la de las carnicerías, para escusar el sol» [Shergold y Varey, 1961: 71]. Recordemos que todo esto se hizo con notable premura de tiempo (el Corpus era el 20 de junio, así que apenas se dispuso de 13 días para los preparativos), de donde derivaron algunas consecuencias: no fue posible encargar cuatro autos nuevos —según era costumbre hasta entonces— y hubo que conformarse con dos; en compensación se optó por enriquecer el aparato escenográfico de los mismos y pasar de los habituales dos carros por auto a cuatro, que se juntarían en un tablado fijo de mayor capacidad; esto último debió gustar, porque a partir de 1647 los autos en Madrid se hicieron contando con cuatro carros [Shergold y Varey, 1964][2].

Un poco más complicado, pero no imposible, resulta dar con los títulos de las obras exhibidas ese año, pues entre la documentación rescatada no aparece tal dato. Ya se ha dicho que uno de los dramaturgos implicados en los pagos fue Calderón, quien casi con plena seguridad compuso al efecto *La vacante general*. Él mismo publicó esta obra en 1677 en la primera parte de sus *Autos sacramentales alegóricos y historiales*, única colección de autos que autorizó en vida, con plenas garantías textuales y de autoría [Zugasti, 2000: 158-59]. Calderón reunió aquí doce autos con sus respectivas loas; la loa que precede a *La vacante general* lleva la siguiente nota explicativa: «Representose el año que la procesión salió por nuevas calles, habiendo estado suspendidas las fiestas. Adviértese porque no disuene sin el propósito el asunto». Convengo con Pérez Ibáñez [2005: 12], el más reciente editor de *La vacante general*, en que aquí tenemos la «prueba definitiva» de que este fue uno de los dos autos exhibidos en Madrid en 1647.

las nupcias de Felipe IV con Mariana de Austria. En cambio en palacio ya hubo actividad teatral en diciembre de 1648 [Varey y Shergold, 1960: 296].

[2] Véase lo que al respecto comentan Arellano y Duarte [2003: 73]: «Eran menos de dos semanas para escribir los autos, entregarlos a los actores, memorizarlos, ensayarlos y preparar las escenografías, por lo que se decidió que se representasen solo dos autos sacramentales con una escenografía más espectacular formada por cuatro carros cada uno. A partir de ese año, la forma de representación será con cuatro carros y el área de representación dejará de ser el *carrillo* para introducir un tablado fijo mucho más grande».

Ahondando en los datos rescatados por Shergold y Varey [1964: 18], hallamos la evidencia de que en 1647 se pagó a un segundo poeta por los autos. Por desgracia no consta su nombre, pero debió ser Rojas Zorrilla, quien siete meses antes de morir alcanzaría a componer para la ocasión *El gran patio de palacio*. Como en el caso anterior, deducimos esto a partir de la loa que acompañó al auto en la que fue su edición príncipe, dentro de un volumen colectivo titulado *Autos sacramentales. Con cuatro comedias nuevas y sus loas y entremeses. Primera parte* (Madrid, María de Quiñones, 1655)[3]. El autor de la loa fue Jerónimo de Cancer y Velasco, y de su texto extraemos noticias que ahora nos interesan sobremanera.

1. La acción descansa sobre dos únicos personajes, los villanos Pascual (alcalde de Meco) y Gila, que nos pintan el siguiente cuadro de época: han ido a la corte a «ver la fiesta» del Corpus, pues «ha vuelto/ su majestad […]/ a dar licencia de que haya/ autos, y a Rueda por esto/ le han embargado» [Cancer, *Loa*, fol. 44r-v]; poco más abajo se dice que el permiso fue privativo para los autos, sin extenderse a las comedias. La concesión de la licencia para representar solo autos, junto a la cita de Antonio de Rueda como representante, encajan a la perfección en el panorama expuesto de 1647. El embargo de Rueda no significa otra cosa que, según Pascual, este autor de comedias ya estaba comprometido con la villa de Meco para hacer allí las fiestas del Sacramento, pero al permitir el rey a última hora que se celebren en Madrid, su compañía es impelida a romper su compromiso con Meco y a ocuparse de un auto en la corte. Pascual, en su calidad de alcalde de Meco, está quejoso con el rey y quiere ponerle un pleito, motivo que (aunque aquí tratado en clave jocosa) enlaza con el auto de Rojas y el pleito por alimentos que en él se plantea.

2. La loa dice que al paso de la procesión se pusieron toldos en las calles para que «al rey no le dé el sol», lo cual fue un «cuerdo arbitrio» [Cáncer, *Loa*, fol. 44v]. Aunque sea un dato menor, quizás esté conectado con la orden dada por Felipe IV en ese preciso año de que el cortejo no discurra «por medio de la Plaza, sino por la acera de los paneros y por la de las carnicerías, para excusar el sol» [Shergold y Varey, 1961: 71].

3. Más determinante es la referencia a la prisa con que hubo que redactar los autos ese año (en tres días), su reducción de cuatro títulos a dos y, sobre todo, la adscripción de uno de ellos a Rojas Zorrilla:

> Oíd con paz vuesos autos,
> que dizque los han compuesto

[3] La Biblioteca Nacional de España (BNE) conserva el único ejemplar conocido de este libro, con la signatura R 11.381. La loa ocupa los fols. 44r-45v y el auto los fols. 46r-56r. Todas las citas de ambos textos se hacen a partir de esta edición.

con tanta prisa, señor,
que sin trasladar los dieron,
que aún no se puede decir
traslado y autos. Por ellos
en tres días don Francisco
de Rojas, que es deste el dueño,
lo escribió, que es gran disculpa
si acaso no huere bueno.
El gran patio de palacio
se intitula este primero;
dos son no más, no son cuatro,
que alterando el uso viejo
quisimos ver si mejores
los hace el ser más ligeros. [Cancer, *Loa*, fol. 45r-v]

No hay duda, pues, de que *El gran patio de palacio* se representó en Madrid en el Corpus de 1647, aunque la restricción regia de seguir teniendo cerrados los corrales impidió su reposición en los meses sucesivos del verano, según lo acostumbrado en la época. Las cosas siguieron igual al año siguiente, pero en 1649 Felipe IV contrajo segundas nupcias con Mariana de Austria y se reabrieron los teatros. Está documentado que las compañías de Antonio de Prado y Diego Osorio representaron en Madrid los autos nuevos de 1649, y junto a ellos repusieron en los corrales esa temporada otros autos viejos que los madrileños apenas habían tenido oportunidad de ver en los años precedentes. Los títulos de estos autos son *El patio de palacio*, *El gran teatro del mundo*, *La exaltación de la Cruz* y *La Madalena* [Varey y Shergold, 1960: 300 y 317]. Es muy probable que Osorio se ocupara del auto de Rojas, y que a este hecho se refiera la citada loa de Cancer, cuyo título completo reza así: *Loa sacramental de don Jerónimo Cancer que la compañía de Osorio representó en el auto del «Patio de palacio», de don Francisco de Rojas*; es a lo villano. Ya se ha dicho que loa y auto fueron publicados por María de Quiñones en 1655 en un volumen heterogéneo junto a textos de otros dramaturgos. Con algunas variantes, el libro se reeditó dos décadas después bajo el título de *Autos sacramentales y al nacimiento de Cristo con sus loas y entremeses* (Madrid, Antonio Francisco de Zafra, 1675)[4]. Junto a estos impresos, el auto de Rojas se transmitió en dos manuscritos del siglo XVII y en otro tardío de fines del XVIII [González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: 212-14]. En resumen, la recepción de *El gran patio de palacio* en el Siglo de Oro fue la

[4] Ejemplares en la BNE: R 11.809, T 9.834, T 13.578 y T 10.779. En esta ocasión el auto de Rojas y la loa de Cancer se imprimen por separado: primero va el auto, con el título de *El gran palacio* [pp. 16-36], que se atribuye erróneamente a Moreto, y después va la loa [pp. 195-98].

siguiente: a) estreno en Madrid en el Corpus de 1647 (20 de junio) por la compañía de Antonio de Rueda; b) reposiciones varias en algún corral de la corte por la compañía de Diego Osorio en 1649; c) edición príncipe en 1655 por María de Quiñones, de donde procede la reedición de 1675; d) tres copias manuscritas. Las variaciones en el título fueron constantes: *El gran patio de palacio*, *El patio de palacio* y *El gran palacio*. No hay duda de que Rojas fue su autor, aserto que se confirma en los versos finales («y don Francisco de Rojas/ a vuestra real majestad/ os pide perdón, sabiendo/ que vos siempre perdonáis», fol. 56r), aunque en el impreso de 1675 se le atribuye a Moreto y en el manuscrito 15.132 de la BNE se escribió primero el nombre de don Pedro Calderón, que luego fue tachado y sustituido por el de don Francisco de Rojas[5].

2. Argumento de *El gran patio de palacio*

De acuerdo con el título, la acción empieza en el patio de palacio, adonde llega el Hombre acompañado por Noticia e Ignorancia. Gracias a la paronomasia entre rey del austro y rey del Austria[6], este espacio tiene un doble significado: por un lado es el palacio real de Madrid donde está Felipe IV, y por otro remite también a la morada celestial («divino alcázar») desde la cual Dios gobierna el mundo. El Hombre explica el porqué de su presencia en palacio: siguiendo el hilo del Génesis y del evangelio de S. Mateo, hace un apretado resumen de la creación y del linaje humano de Cristo (Salvador), del cual se dice que ostenta el «mayorazgo en la casa/ de David» [fol. 46v]. De acuerdo con esto, Cristo es el hermano mayor del Hombre, pues ambos descienden de Adán; pero el Hombre, segundón, se siente menospreciado y recurre a la antítesis para argumentar

[5] Por su parte, Suárez Miramón [2005: 1603] observa algunas interesantes analogías de este auto con *El gran mercado del mundo* y *El gran teatro del mundo*, que le llevan a suponer que Calderón pudo tener alguna responsabilidad en la redacción del mismo, completando una posible trilogía dramática del mundo: «Con los datos que se tienen no hay forma de despejar las incógnitas sobre este auto atribuido a Rojas pero sobre cuya factura pesa mucho la mano de Calderón. Si tenemos en cuenta que el autor colaboró con 11 amigos en 14 comedias y seguía muy de cerca al dramaturgo madrileño, podemos concluir que en este auto sí parece que colaborase Calderón, bien directamente o por haberle proporcionado a Rojas la idea y el diseño que le faltaba para construir una verdadera trilogía que completase su visión del mundo».

[6] El texto de Rojas dice así: «Este es el divino alcázar/ de aquel Rey, de aquel que vino/ del Austro, donde es la casa/ de su origen, como afirman/ las Escrituras Sagradas,/ que del Austro viene quien/ dicen que viene del Austria» [fol. 46r]. Alude al cántico de Habacuc 3, 3 («Deus ab austro veniet»), donde la referencia al Dios que viene del austro o viento sur se conecta con los reyes procedentes de la casa de Austria, paladines del catolicismo. Rull [1983] ha estudiado con profundidad este motivo en Calderón, pero también lo utilizaron otros poetas del Siglo de Oro como Mira de Amescua (ver el inicio de *La jura del príncipe*, auto del año 1632) y, ahora, Rojas Zorrilla. Una tentativa previa de este juego de agudeza se halla en el jeroglífico 25 del *Libro de las honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid a … la Emperatriz doña María de Austria* [1603].

su agravio: «Él viste/ oro y púrpura sagrada,/ yo la piel»; «Él pisa cielos, yo espinas»; «yo soy la sed, Él la fuente/ de agua viva y soberana;/ yo soy la hambre, Él la hartura» [fol. 47r]. En consecuencia, decide ir a palacio y poner una demanda de alimentos contra Cristo (el mayorazgo), pues considera que tiene derecho a tal beneficio. Aquí el término «alimentos» trasciende el sentido de 'viandas o vituallas' y se extiende dilógicamente al concepto legal de «las asistencias de maravedís que dan los padres a los hijos, los mayorazgos a sus hermanos o al pariente que es inmediato sucesor, para que puedan mantenerse. Esta voz se usa siempre en plural» (*Diccionario de autoridades*). Este mismo motivo del pleito por alimentos lo explotará Calderón de la Barca tres décadas después en su auto *Los alimentos del hombre*, pero no era concepto nuevo para la literatura. En 1593, cuando aún no habían nacido ni Calderón ni Rojas, las compañías de Gaspar de Porres y Alonso de Cisneros prepararon cuatro autos para las fiestas madrileñas del Corpus; uno de ellos trataba sobre «un pleito de alimentos que pone el hombre a Cristo» [Pérez Pastor, 1901: 35][7]. No se conserva el texto y es poco probable que Calderón o Rojas alcanzaran a saber de él, pero la coincidencia en el asunto del pleito civil de alimentos en los tres autos es significativa: se trata de la reutilización de un mismo paradigma compositivo por distintos dramaturgos y en épocas diferentes[8].

Aunque ya conocemos la intención del Hombre de pleitear, el argumento del auto se detiene en el ambiente del patio de palacio, que es retrato abreviado (pero fiel) del mundo[9]: en clave de sátira de usos y costumbres cortesanos se critica la afición a teñirse las canas o el gusto por los espejos y los antojos, ejemplos todos de vanidad. Prosigue el avance por palacio de los tres personajes (Hombre, Noticia e Ignorancia) y observan el paso de los consejeros («togados») hacia sus respectivas salas, desde las que «se reparte la justicia» [fol. 47v]. Al subir las escaleras principales aparece el rey con su guardia personal, formada por las alegorías de Santiago, San Miguel y España; los tres juntan simbólicamente sus manos, dando a entender que la unión hace la fuerza y que la nación española seguirá siendo «solar de la fe» [fol. 48r] y bastión contra la

[7] «Obligación de Gaspar de Porres de representar con su compañía y la de Alonso de Cisneros cuatro autos: uno de *Tobías*, otro de *Un pleito de alimentos que pone el hombre a Cristo*, otro de *El mayorazgo del hombre* y el cuarto de *San Eugenio* o de *Las ánimas del purgatorio*. Madrid, 26 marzo 1593». El documento original se custodia en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, núm. 427, fols. 153r-154r; García García [2000: 182] lo reproduce íntegro, agregando algo más de información a lo que ya sabíamos por Pérez Pastor.

[8] El auto de Rojas *Los acreedores del hombre* se estructura en torno a otro paradigma judicial: el pleito de acreedores. Por su parte Calderón recurrió en muchos de sus autos a argumentos basados en juicios, pleitos y demás variantes de enfrentamientos jurídicos: *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma* es el caso más significativo, pero hay muchos más títulos; ver los trabajos de Rojas de la Vega [1883], Gallego Morell [1959], Arellano [2001: 33-38] o Valdés Pozueco [2006].

[9] «A las primeras pisadas/ franquearte determino/ este patio, que retrata/ al mundo que en él se abrevia,/ cuanto fuera dél se ensancha» [fol. 47r].

herejía. El dramaturgo aprovecha la circunstancia para tratar sobre el hábito de la orden de Santiago y la cruz que lo adorna, lo cual parece ser un guiño autobiográfico, pues hacía tan solo dos años que él mismo había obtenido tan preciada distinción [González Cañal, 2003: 1151].

Tras este interludio, a todas luces pegadizo y mal imbricado en la línea argumental del auto, vuelve la acción al tema nuclear del pleito de alimentos que el Hombre quiere interponer ante Cristo. Busca el apoyo de Custodio (su ángel de la guarda) y le pide que sea su procurador en el juicio; pero este le desaconseja seguir por la vía legal y sugiere que es mejor llegar a un concierto amistoso, en línea con lo que dicta el refranero de que «Más vale mal concierto que buen pleito» [Correas: 504]. El Hombre no se conforma y requiere la opinión de un letrado (la Cautela), el cual le pregunta qué pruebas tiene de que Cristo deba alimentarlo; el Hombre aduce las escrituras de Juan el evangelista y del rey David, donde consta la obligación de los alimentos. Pienso que aquí Rojas está aludiendo a textos del tipo:

> Yo soy el pan de la vida. Vuestros padres comieron el maná en el desierto y murieron; este es el pan que baja del cielo, para que quien lo coma no muera. Yo soy el pan vivo, bajado del cielo. Si uno come de este pan, vivirá para siempre; y el pan que yo le voy a dar, es mi carne por la vida del mundo. [Juan 6, 48-51]

> Hizo llover sobre ellos maná para comer, les dio el trigo de los cielos. Pan de Fuertes comió el hombre, les mandó provisión hasta la hartura. [Salmos 77, 24-25]

Ante la contundencia de estas pruebas Cautela le aconseja al Hombre seguir adelante con la demanda; Custodio le comunica que él no va a ser su procurador: «yo a ti te defenderé,/ mas no iré contra tu hermano» [fol. 49r]. Sobreviene ahora una escena ajena al hilo argumental, apenas justificada por el hecho de que prolonga el ambiente legal que recrea el auto: todos los personajes están en palacio y escuchan la sentencia de un caso de hidalguía; el tribunal le concede a la Virgen María la hidalguía solicitada y ratifica además su exención del pecado original. No hay duda de que el episodio es una concesión de Rojas al debate inmaculista que tan candente estuvo en el siglo XVII. La prisa con que Rojas escribió su texto (en tres días) justifica en parte la presencia de estos elementos pegadizos o de relleno.

Se retoma el hilo de la acción y vemos al Hombre solo en el escenario, adonde acude el Mayorazgo (Cristo). El Hombre reitera su petición de alimentos y Cristo le convida al banquete eucarístico:

Ven a comer a mi mesa,
que yo te sustentaré. […]
En mi mesa te darán
(ansí mi amor lo previno)
vino que no ha de ser vino
y pan que no ha de ser pan. [fol. 50r]

Pero el Hombre se niega a ir a comer a su casa —cree que eso sería perder su libertad— y se empecina en seguir adelante con el pleito, sin atenerse a concierto alguno:

Mayorazgo. En comiendo, hermano mío,
no has de tener cosa tuya.
Hombre. ¿No? Pues hoy se restituya
mi libertad, y has de ver
que la justicia ha de ser
quien por ti me satisfaga.
Lo que me debes me paga,
que en el mundo hay que comer. [fol. 50r]

El juicio parece inevitable, aunque Mayorazgo le anticipa que «has de ser el condenado» [fol. 50v], lo cual aprovecha el Príncipe Lucero (o sea, el Diablo) para tratar de ganarse al Hombre. Salen al tablado Lucero, Vanidad y Hermosura y diseñan su estrategia a seguir, pero aquí el auto sufre un quiebro sorprendente: Noticia informa a estas tres fuerzas del mal que el Hombre ha decidido retirar la demanda y optar por un buen concierto, aceptando el consejo de un letrado llamado Buen Celo (el letrado anterior se llamaba Cautela). A mi modo de ver Rojas no logra explicar bien este repentino cambio de actitud, aunque eso no impide que la escena cumpla con solvencia una doble función: de un lado queda clara la inconstancia del Hombre que pone y quita pleitos con total irresponsabilidad, y de otro sirve de acicate para que los representantes del mal libren su batalla con mayor empeño. Así, apelando a los sentidos de la vista y el oído, Hermosura y Vanidad dominan muy pronto la flaca voluntad del Hombre y lo llevan tras sí como un imán. El lugar elegido es la margen del río Manzanares, «más golfo/ de vicios cuando más seco» [fol. 52r], lugar de placer y vano deleite donde este queda atrapado. Se inicia un juego de prendas y a cada personaje se le asigna una flor, la cual posee un claro sentido moralizante: el narciso le corresponde a Lucero, la rosa a la Hermosura, el clavel al Hombre, la siempreviva recae sobre la Vanidad, la flor del almendro se asigna al Deleite, la ruda a la Ignorancia, la amapola a la Lisonja y el

girasol a la Noticia[10]. La escena se desarrolla en un ambiente de música mundana que envuelve a los personajes, y más que ninguno al Hombre, engolfado en los vicios del deleite y el juego.

La vuelta a la realidad corre a cargo de la Inspiración, quien sale al tablado para requerir al Hombre que se presente al juicio, cosa que este trata de eludir:

Hombre. ¿Para eso
me llamáis? Bien podéis iros,
que ya he dejado ese pleito.
Inspiración. Una demanda pusisteis
ante el Tribunal Supremo
y viene aquí respondida.
Hombre. Ya os he dicho que no intento
litigar más con mi hermano.
Inspiración. Vos no quisisteis concierto
y hoy habéis de litigar,
aunque no queráis, supuesto
que ahora os piden a vos
si vos pedisteis primero. [fol. 53r]

Tiene lugar ahora la escena propia del pleito, donde el Hombre ha pasado de demandante a demandado. Lo primero que escuchamos es la petición que hace la parte del Mayorazgo: recordemos que en el lenguaje forense la *petición* es «el escrito con que se pide jurídicamente ante el juez» (*Diccionario de Autoridades*). Por boca de la Inspiración sabremos que se solicita la nulidad de la demanda de alimentos del Hombre y que se le condene a pagar las costas; los argumentos en su contra son que no supo administrar los bienes realengos que en su día le otorgó el Mayorazgo, que la escritura de alimentos aducida más arriba la ha hecho condicional y no cierta, y por último que le desobedeció comiendo la fruta prohibida del huerto del paraíso. El Hombre no tiene más remedio que aceptar el oficio interpuesto, pero solicita acogerse a los tres días de plazo que le otorga la ley para darle respuesta. Lucero, Hermosura y demás fuerzas antagónicas aprovechan el lapso para volver a combatir el ánimo del Hombre; siguen todos juntos a orillas del Manzanares y desde allí motejan con vayas o burlas al Mayorazgo, quien los escucha desde su palacio real. Escenográficamente, ambos espacios enfrentados han de ocupar dos de los cuatro carros utilizados en el auto.

[10] Como explica Arellano [2008], este mismo juego de prendas con flores aparece en otro auto sacramental de Rojas Zorrilla: *Los acreedores del hombre*.

En lo que para el Hombre ha sido un breve instante han pasado ya los tres días del término marcado y de nuevo Inspiración le hace volver a la dura realidad, pues si no se presenta a juicio será acusado de rebelde:

Inspiración. Mira, hombre,
que este es término postrero
y que no hay hora segura
con este juez, pues es recto[11]
y sobre la rebeldía
dará por concluso el pleito. [fol. 54r]

El espectador sabe bien que esta acusación de rebeldía contra Dios supondría la pena máxima, la condenación eterna, como ya le aconteció al Diablo (Lucero). Estamos en el momento álgido del auto y el Hombre recibe la ayuda del ángel Custodio, quien le da el último aviso: si persevera por la vía legal está perdido, así que hay que cambiar de estrategia y apelar a la esposa del Mayorazgo, que es la Iglesia, para implorar su perdón y tratar de suspender el juicio:

Custodio. La esposa de tu hermano
es quien puede mucho en esto.
Hombre. ¿Cómo se llama?
Custodio. La Iglesia.
Llégate a ella y con ruegos
pídele tú que su Esposo
suspenda el juicio. [fol. 54v]

El Hombre se debate entre sus tímidos deseos de secundar este consejo y las fuertes instancias de Lucero y Hermosura a empecinarse en el pleito y no ceder. Llega así hasta el palacio del Mayorazgo y a su puerta sale el Sacerdocio, que ejerce de juez supremo y exige al Hombre que confiese sus pecados si desea entrar. Allí Lucero ejerce de fiscal y anota en un proceso los cargos contra el Hombre, pero su mal es neutralizado por Custodio, quien escribe paralelamente en otra hoja y transforma los cargos en trofeos. El Hombre corrobora la ayuda de Custodio al admitir sus culpas ante el juez y acatar los diez mandamientos de la Iglesia (las diez preguntas que le formula el Sacerdocio).

Si hasta ahora he señalado algunos pasajes del auto mal imbricados con la alegoría principal del pleito (fruto quizás de las prisas con que fue escrito), hay que

[11] Las ediciones de 1655 y 1675 dejan el verso largo: «con este juez, pues es juez recto». Enmiendo por sentido: elimino la segunda mención de la palabra «juez», con lo que se recupera el octosílabo.

decir que en este momento del desenlace Rojas Zorrilla supo resolver con maestría la necesaria conexión entre el plano de un pleito civil y su referente alegórico o metafórico, recurriendo ahora al sacramento de la confesión: la declaración del delincuente se hace siguiendo la fórmula del rezo del *Confiteor* («yo confieso…», fol. 55r), a lo cual Sacerdocio corresponde con la fórmula de la absolución («yo os absuelvo…», fol. 55r). Queda claro con esto que el Hombre saldría perdedor en una demanda legal contra su hermano el Mayorazgo (Cristo); por contra, ganará si los alimentos que pretende los pide «de gracia» y no «de justicia». Siguiendo el desarrollo lógico de la alegoría, tras el sacramento de la confesión viene el de la eucaristía, y hacia él se encamina la apoteosis del auto:

Mayorazgo. ¿Qué me pides?
Música. Alimentos.
Hermosura. ¡Que los pidió de justicia,
Señor!
Mayorazgo. En sus ojos leo
otra petición de gracia.
Hombre. ¡Señor!
Música. ¡Señor!
Hombre. A ti llego,
que aunque merezco el castigo…
Música. Castigo…
Hombre. Te lisonjeo
más con pedirte perdón.
Mayorazgo. […] Aquí tengo
los alimentos que darte.
Mi capilla es el granero
del mejor pan. [fols. 55v-56r]

Con la apertura de la capilla (el sagrario, que sería la parte superior del último carro) al son de las chirimías se pone broche final a la obra. Mayorazgo muestra al público el pan eucarístico (pan que será alimento redentor del Hombre), a la vez que pronuncia las palabras con que Cristo instituyó el sacramento de la Eucaristía y que el sacerdote repite, inalterables, en la consagración: «Este es mi cuerpo» [fol. 56r][12]. Solo queda ya espacio en los últimos cuatro versos para que Rojas introduzca la formularia petición de perdón y certifique su autoría:

[12] Ver Mateo 26, 26; Marcos 14, 22; Lucas 22, 19; 1 Corintios 11, 24.

Y don Francisco de Rojas
a vuestra real majestad
os pide perdón, sabiendo
que vos siempre perdonáis. [fol. 56r]

3. *Los alimentos del hombre*, de Calderón de la Barca

En el Corpus Christi de 1676, veintinueve años después de que lo hiciera Rojas Zorrilla, Calderón retomaría el motivo de un pleito por alimentos para escribir en torno a dicho argumento *Los alimentos del hombre*[13]. Este auto es sensiblemente más largo que el de Rojas, con una estructura bastante más compleja y elaborada. La acción empieza en el momento mismo que se ha producido el pecado original [vv. 1-326]: Adamo, que —como el Hombre en el caso de Rojas— representa a todo el linaje humano, sale vestido de pieles mientras es expulsado del paraíso por el Padre de Familias (Dios). En la siguiente escena Adamo queda en lo alto de una montaña [acot. al v. 326], solo y abandonado en una «campaña estéril» [v. 354], desde la cual se despeña, significando con ello la caída del paraíso. En su caída es recogido por los brazos del Ángel custodio y del Demonio, quienes rivalizan entre sí por determinar su destino: el Demonio quiere que muera en culpa y el Ángel aboga porque se arrepienta y se salve. Esta rivalidad no se conduce hacia el terreno de las armas, como en principio quiere el Demonio, sino hacia el de la «justicia» [v. 429], palabra clave que previene al espectador de que todo el auto se configurará bajo la gran metáfora de un juicio civil. Planteada la disputa, cada parte busca un aliado: el Demonio se alinea con Apetito y el Ángel con Razón Natural.

Mientras se configuraban los bandos Adamo permanecía convaleciente y sin sentido, pero ahora despierta [v. 489] y arroja lejos de sí a la Razón, que le insta a que llore su pecado y se arrepienta. Adamo, en su debilidad, opta por acercarse al Apetito, pensando saciar el suyo propio, pero no es así; Apetito solo le puede ofrecer «fiera hambre» [vv. 563-564], pues sobre él también se extiende el castigo divino, de modo que Adamo quiere alejarlo de nuevo de su presencia. Pronto se da cuenta de que no puede apartarse mucho del Apetito porque moriría de inanición [vv. 590-592], con lo que se ve abocado a la mendicidad. A partir de este momento empiezan a salir a escena las alegorías de las cuatro estaciones del año, a quienes Adamo pide el regalo de algún alimento. Todas ellas le niegan el socorro gratuito, pero le instan a que trabaje y se gane el sustento con el sudor de su frente; para ello le ofrecen cuatro herramientas con las

[13] Todas las citas de *Los alimentos del hombre* se hacen a partir de mi propia edición crítica del texto, en prensa en estos momentos, dentro de la serie de «Autos sacramentales completos de Calderón» que el GRISO de la Universidad de Navarra publica en la editorial Reichenberger. Cito por número de verso.

que podrá hacerlo: la Primavera le brinda una azada, el Estío una hoz, el Otoño una podadera y el Invierno un cayado.

Concluido el desfile de todos los personajes por el tablado, Adamo queda solo y se lamenta de su poquedad, pues no sabe trabajar con esos aperos. En un largo soliloquio [vv. 1044-1123] que recuerda mucho al de Segismundo en *La vida es sueño*, Adamo se plantea una serie de interrogantes en torno a su naturaleza humana, comparándose con otros seres vivos (tronco, ave, pez, león, cordero) a quienes, según él, socorre la naturaleza con mayor prodigalidad, pues les da abrigo y alimento. Próximo a la desesperación, recibe la ayuda de la Razón Natural, quien sale a escena con un hacha encendida en la mano (luz que ilumina), dispuesta a dar cumplida respuesta a sus dudas existenciales [vv. 1133-1209]: Dios crió por igual a hombres y animales, pero mientras que a estos últimos solo les dio instinto, al hombre le dio entendimiento y albedrío para que pudiera elegir por sí mismo lo mejor. Con la ayuda de estos razonamientos Adamo recobra su autoestima y halla las fuerzas necesarias para pelear contra el Apetito y derrotarlo.

Se han consumido prácticamente dos tercios del auto (unos 1300 versos) y solo ahora accedemos al motivo clave del juicio de alimentos[14]. Razón argumenta que un padre no puede fundar un mayorazgo para un hijo y desheredar a otro hijo hasta el punto de negarle los alimentos. Sugiere a Adamo que tome al Ángel custodio por procurador de la causa y que presente el pleito ante un tribunal. Sobreviene ahora un intermedio de música, baile y canto con la salida al tablado de las cuatro estaciones que, alegres, conceden sus dones a Emanuel. El contraste con la aparición anterior donde negaban su socorro frumentario a Adamo es evidente: Primavera ofrece una guirnalda de rosas, Verano unas espigas, Otoño unas vides y por último Invierno un vellón de lana. Esta típica secuencia de distensión con canto y música instrumental sirve para prevenir los ánimos del espectador ante la siguiente escena, que entra de lleno en las cuestiones legales y procesales. Se trata de la escena culminante, para la cual todo lo anterior han sido preparativos, y que podemos estructurar en cinco partes.

3. 1. *Interposición de la demanda («petitum»)*

Ángel custodio asume su papel de procurador de Adamo, se reviste del lenguaje jurídico pertinente e interpone la demanda de alimentos contra Emanuel, que es el heredero del mayorazgo y a quien compete alimentar a su hermano menor (Adamo). He aquí el *petitum* o petición legal que se presenta ante el tribunal:

[14] Quien más ha profundizado hasta ahora en el valor jurídico de *Los alimentos del hombre* es Valdés Pozueco [2006], cuyos lineamientos generales comparto y sigo en parte.

Custodio, en nombre
de Adamo, con el respeto
y en la mejor forma y vía
que haya lugar de derecho,
ante el alto tribunal
de vuestra alteza parezco.
[…] Pido y suplico
que a su calidad atento,
al lustre de su nobleza
y al sumo caudal y aprecio
de su fundación, provea
auto en que su hermano, dueño
que hoy se halla del mayorazgo,
le acuda con alimentos
ompetentes a su sangre
y a su estado. […] Otrosí
suplico durante el pleito
se le den litis espensas,
para lo cual formó expreso
primero artículo con
debido pronunciamiento. [vv. 1519-1570]

3. 2. *Se admite («oye») la demanda*

Inmersos en el ambiente legal, Emanuel responde que la demanda se ha planteado con «rigor de justicia» [v. 1609] y que por tanto la *oye* o admite, pues es válida según los términos del derecho:

Ángel. Si puedo
atreverme a preguntarte,
¿qué responderás?
Emanuel. ¿No es cierto
que responda que lo oigo
y en el oficio el proceso
se ponga? [vv. 1612-17]15

[15] Subyace aquí la expresión *oír en justicia*: «admitir el juez y seguir la demanda, según los términos del derecho» (*Diccionario de Autoridades*).

El resto de personajes cantan unos pocos versos regocijados por esta inicial aquiescencia entre las partes y dan por segura la victoria de Adamo. Sale ahora el Demonio, que pone la voz discordante y dice que Adamo ha de perder el pleito, pues su «primer delito» (el pecado original) fue de «sacrílega malicia» [vv. 1666-1667]; asegura que no hay perdón posible para él ante un tribunal de justicia, si bien deja entrever que otra cosa ocurriría ante un tribunal de misericordia [v. 1676]. Dicho esto se abre un carro donde aparece la alegoría de la Justicia en su trono, portando como atributos una vara de mando y una balanza; promete oír a las partes por igual. Por fin, la Música los convoca a todos para la vista:

> Vengan las partes, vengan a la audiencia
> del pleito de alimentos a oír sentencia. [vv. 1776-77]

Acuden de una parte Adamo y su procurador el Ángel custodio, y de otra Emanuel. La Justicia desciende de su carro, sale al tablado y se abraza con la Razón Natural. Esta última le pide clemencia para el hombre, a la vez que Emanuel se muestra deseoso de que Adamo se quede sin culpa y gane el pleito, «aunque yo sea/ el que ha de pagar las costas/ de sus alimentos» [vv. 1825-27], en clara referencia a la pasión.

3. 3. *Alegato del fiscal (Demonio) contra Adamo*

Se repite la llamada a todas las partes implicadas y concurren ahora el Apetito y el Demonio, que asume el papel de fiscal. En su acusación el Demonio pide que se denieguen los alimentos que Adamo reclama y se le condene a pagar las costas, para lo cual esgrime en un duro alegato los delitos que ha cometido contra Dios [vv. 1876-1971]: desobediencia, ingratitud, infidelidad, traición, etc. (todos ellos subsumidos dentro del pecado original).

3. 4. *Argumentos del defensor (Ángel custodio)*

Le toca el turno ahora a la parte defensora [vv. 1984-2091], el Ángel custodio, quien arguye tres razones de pleno derecho por las cuales debe concederse a Adamo lo que pide: 1) no se puede fundar un mayorazgo sin dejar reserva de alimentos para su inmediato sucesor; 2) negarle el sustento a un hijo, aunque haya sido desobediente, es condenarle a la muerte civil; 3) tanto el derecho común como el derecho de gentes conceden al padre la potestad de desheredar a un hijo desobediente, pero no es ley que obliga, y contra ella se alza el derecho natural, que dicta que todo padre alimente a su

hijo mientras este no pueda hacerlo por sí mismo; Adamo está desvalido y, por tanto, es merecedor de los alimentos que pide.

3. 5. *Se dicta sentencia*

Las partes han declarado y ya solo queda que Justicia dicte sentencia, momento en el que interviene el Padre de Familias (Dios) y formula una repregunta: quiere saber si Adamo reconoce o no los cargos que le ha imputado el fiscal. Ángel custodio responde que todos los confiesa, a lo que Adamo apostilla:

> Y añado a la confesión
> que, arrepentido, me pesa
> el haberlos cometido
> y que propongo la enmienda. [vv. 2116-19]

Los versos son paráfrasis del *Confiteor* (confesión de los pecados) y del *Acto de contrición* (arrepentimiento, propósito de enmienda); conmueven al Padre de Familias y pide a la Justicia que sentencie a favor de la concesión de alimentos a Adamo, aunque eso implique que Emanuel pague sus deudas, aludiendo de nuevo a su pasión y muerte redentora. Estamos en la apoteosis del auto y entre los alimentos que se citan aparecen el pan y el vino, las dos especies eucarísticas que se exhiben con la apertura del último carro. La Aurora (Virgen María) porta la hostia y el cáliz y explica cómo por el fenómeno de la transubstanciación

> Huirá la sustancia de ellas,
> convirtiéndose en sustancia
> el pan y vino que muestran
> de carne y sangre que al hombre
> no solo alimentos sean
> para la temporal vida,
> mas también para la eterna. [vv. 2197-2203]

Bibliografía

Arellano, Ignacio [2001]: *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Kassel, Reichenberger.

— [2008]: «Los autos sacramentales de Rojas Zorrilla», en este mismo volumen de actas, pp. 137-167.

— y José Enrique Duarte [2003]: *El auto sacramental*, Madrid, Laberinto.

Biblia de Jerusalén, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1986.

Calderón de la Barca, Pedro [en prensa]: *Los alimentos del hombre*, ed. M. Zugasti, Kassel, Reichenberger.

— [1677]: *Autos sacramentales alegóricos y historiales. Dedicados a Cristo Señor nuestro sacramentado... Primera parte*, Madrid, en la Imprenta Real, por Josef Fernández de Buendía.

— [2005]: *La vacante general*, I. Pérez Ibáñez (ed.), Kassel, Reichenberger.

Cancer y Velasco, Jerónimo [1655]: *Loa sacramental de don Jerónimo Cancer que la compañía de Osorio representó en el auto del «Patio de palacio», de don Francisco de Rojas; es a lo villano*, en *Autos sacramentales. Con cuatro comedias nuevas y sus loas y entremeses. Primera parte*, Madrid, María de Quiñones, fols. 44r-45v. (Manejo ejemplar de la Biblioteca Nacional de España: R 11.381).

Correas, Gonzalo de [2000]: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, L. Combet, R. Jammes y M. Mir-Andreu (eds.), Madrid, Castalia.

Cotarelo y Mori, Emilio [2001]: *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca* [1924], ed. facsímil de I. Arellano y J. M. Escudero, Madrid, Iberoamericana.

Gallego Morel, Manuel [1959]: *Aspectos jurídicos-procesales en la obra de Calderón de la Barca*, Madrid.

García García, Bernardo J. [2000]: «Los hatos de actores y compañías», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14, pp. 165-190.

González Cañal, Rafael [2003]: «Rojas Zorrilla», en J. Huerta Calvo (dir.): *Historia del teatro español*, vol. I, Madrid, Gredos, pp. 1149-1179.

—, Ubaldo Cerezo Rubio y Germán Vega García-Luengos [2007]: *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, Kassel, Reichenberger.

Pérez Ibáñez, Ignacio [2005]: «Estudio preliminar» a su edición de Calderón: *La vacante general*, Kassel, Reichenberger, pp. 9-61.

Pérez Pastor, Cristóbal [1901]: *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI Y XVII*, Madrid, Revista Española.

Rojas de la Vega, Heliodoro [1883]: *Juicio crítico de las obras de Calderón de la Barca bajo el punto de vista jurídico*, Valladolid, Agapito Zapatero.

Rojas Zorrilla, Francisco de [1655]: *El gran patio de palacio*, en *Autos sacramentales. Con cuatro comedias nuevas, y sus loas y entremeses. Primera parte*, Madrid, María de Quiñones, fols. 46r-56r. (Manejo ejemplar de la Biblioteca Nacional de España: R 11.381).

Rull Fernández, Enrique [1983]: «Hacia la delimitación de una teoría político-teológica en el teatro de Calderón», en L. García Lorenzo (ed.): *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, vol. III, pp. 759-67.

Shergold, Norman D., y John E. Varey [1961]: *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón: 1637-1681. Estudio y documentos*, Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte.

— y — [1964]: «A problem in the staging of *autos sacramentales* in Madrid, 1647-1648», *Hispanic Review*, 32, pp. 12-35.

Suárez Miramón, Ana [2005]: «*El gran patio de palacio*: ¿tercer auto de una posible trilogía del mundo?», en C. Mata y M. Zugasti (eds.): *Actas del Congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*, ed. , Pamplona, Eunsa, vol. II, pp. 1591-1603.

Valdés Pozueco, Kátherin [2006]: «*Los alimentos del hombre*: análisis jurídico del auto sacramental de Don Pedro Calderón de la Barca», *Anuario Jurídico y Económico Escurialense*, 39, pp. 385-408.

Varey, John E., y Norman D. Shergold [1960]: «Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: prohibiciones de autos y comedias y sus consecuencias (1644-1651)», *Bulletin Hispanique*, 62, pp. 286-325.

— y — [1971]: *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books, 1971.

Zugasti, Miguel [2000]: «Editar a Calderón en el año 2000», en K. y T. Reichenberger (eds.): *Calderón. Protagonista eminente del barroco europeo*, Kassel, Reichenberger, pp. 145-172.