

ESTUDIO DE LA MÚSICA EN DOS AUTOS SACRAMENTALES POETOLÓGICOS DE CALDERÓN DE LA BARCA Y SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ: *SUEÑOS HAY QUE VERDAD SON Y EL CETRO DE JOSÉ*

Adriana Beltrán del Río Sousa
Universidad Complutense de Madrid

Ante figuras tan estudiadas como las de Pedro Calderón de la Barca o sor Juana Inés de la Cruz, los caminos que se abren a la crítica son, principalmente, dos: la adopción de perspectivas innovadoras, o la aplicación de enfoques canónicos a casos nuevos. El presente trabajo sigue la segunda de estas vías, ya que se interroga sobre la música —y en particular los textos cantados¹— en dos obras cuyo aspecto musical no ha sido analizado todavía. Se inscribe, así, en el campo crítico abierto por José María Díez Borque y su conocido estudio sobre las funciones de los textos cantados en los autos sacramentales calderonianos (1983), el cual desde entonces ha ido completándose pieza a pieza —es decir, obra a obra—, con aportaciones monográficas como las de Pacheco Costa (2000) Pastor Comín (2007) y Mackenzie (2018)². Por nuestra parte, en lugar de una monografía, proponemos aquí un análisis comparativo de dos autos sacramentales, *Sueños hay que verdad son* (1670) de Calderón y *El cetro de José* (1692) de sor Juana,³ los cuales dramatizan la historia del patriarca José, hijo de Jacob. El paralelismo argumental proporciona una base común sobre la cual se puede examinar, sin los

1 Esto debe ser así porque al contrario de lo que ocurre con el auto del *Primero y segundo Isaac*, no tenemos la fortuna de conservar la música escrita de las obras aquí estudiadas. Así, pues, incluimos en el corpus de nuestro análisis solamente los textos cantados en sí, algunas acotaciones musicológicas esporádicas y un puñado de reflexiones sobre el oído y el canto que se encuentran diseminadas en el texto representado.

2 Aunque no estudie un auto sacramental calderoniano, sino *El mártir del sacramento* de sor Juana, incluimos aquí a Mackenzie porque él mismo se considera deudor de Díez Borque y sigue su método de análisis (Mackenzie 3).

3 De aquí en adelante, nos referiremos a ellos con las abreviaciones *Sueños* y *El cetro*.

matices exigidos por las diferencias temáticas, la música y su integración en el tejido dramático. Pero cabe mencionar que los dos autos sacramentales tienen en común, más allá del “argumento”, una reflexión poetológica de trasfondo que en el caso de *Sueños* ha sido puesta de realce por Gerhard Poppenberg (2003) y en el de *El cetro* ha sido extrañamente obviada por la crítica. ¿Cómo se articula la música con los distintos niveles compositivos de los autos, por un lado, y con los conceptos centrales a ambos de *verdad, sueño e interpretación*, por el otro? ¿Qué aporta la música, en fin, a la poetología o —por emplear el término exacto de Poppenberg— a la “teología poética” (15) desplegada por ambos autores en estas obras que bien podrían considerarse maestras?

Repasando ambos textos, observamos que el número de letras cantadas es significativamente menor en el auto calderoniano que en el sorjuanino. *Sueños* contiene cinco pasajes cantados (vv. 373-450; vv. 887-904; vv. 1056-1075; vv. 1215-1248; vv. 2113-2115)⁴, con un total de 95 versos cantados (56; 18; 12; 6; 3). La música cantada se concentra en la primera mitad del auto, y a partir del v. 1248, sorprendentemente, solo encontramos 3 versos cantados que, por lo demás, coinciden con el final de la obra. En *El cetro*, en cambio, hay ocho pasajes cantados (vv. 121-251; 516-603; 680-694; 794-816; 1161-1182; 1225-1230; 1403-1548; 1652-1677), y dentro de ellos, un total de 162 versos que se cantan (44; 16; 15; 23; 22; 6; 26; 10). Contrariamente a Calderón, sor Juana reparte los textos cantados de manera uniforme a lo largo del auto. Las diferencias de cantidad y repartición de pasajes cantados en *Sueños* y *El cetro* son ya un indicio de que los dramaturgos no conciben del mismo modo el encaje de la música en la dramaturgia sacramental. Sin embargo, importa adentrarse en las canciones y en la relación que estas mantienen con el texto representado que las enmarca para comprender los pormenores de cada concepción y sus implicaciones en la teoría poética e incluso la teología personal de sus autores.

1. Hacia una definición de la música sacramental

Tanto *Sueños* como *El cetro* siguen fielmente el libro de *Génesis* para relatar la historia del patriarca hebreo José. Calderón dramatiza esta vida desde el momento en que José se encuentra en la cárcel real de

4 Para *Sueños*, seguimos la edición de Michael McGaha; para *El cetro*, aquella de Alfonso Méndez Plancarte. Por concisión, citamos entre paréntesis los versos de los ejemplos textuales proporcionados.

Egipto con un Copero y un Panadero (*Génesis* 40), mientras que sor Juana prefiere escenificar dos acontecimientos previos: la venta de José como esclavo por sus hermanos (*Génesis* 37) y la acusación de la mujer de Putifar que llevó al joven a la cárcel (*Génesis* 39). Los dramaturgos solo empiezan a coincidir cuando hacen aparecer en escena al Faraón de Egipto, quien se encuentra agitado por dos sueños que nadie logra descifrar: en el primero, siete vacas gordas son devoradas por siete vacas flacas, y en el segundo, siete espigas gruesas son devoradas por siete espigas menudas (*Génesis* 41). En ambos autos, el Faraón manda llamar a José, quien consigue interpretar estos sueños prediciendo, para Egipto, siete años de bonanza y siete más de hambruna. Como recompensa, el hebreo obtiene un cargo de gobernador y el respeto de los súbditos egipcios.

Calderón y sor Juana ambos enmarcan el desarrollo del argumento bíblico entre dos “cantos de alabanza” (Díez Borque 621) que, al no estar dirigidos a Dios, sino al Rey/Faraón y a José, coinciden con aquello que Díez Borque denomina “la alabanza por la alabanza”. “Muy frecuentemente”, dice el investigador, “aparece en los autos sacramentales la pura alabanza, sin solicitar favores de la Divinidad; la oración como culto, e incluso se utilizan [...] textos litúrgicos” (627). Las alabanzas cantadas en las obras son cuatro —dos por cada auto— y la simetría de estas piezas en cuanto a estructura y dialéctica es tan notoria que no cabe duda de que están relacionadas entre sí, es decir, que sor Juana leyó de cerca *Sueños*, y que siguió el ejemplo de Calderón como mínimo en su tratamiento de la materia musical.

En ambos autos el primer canto de alabanza está dedicado al personaje del Rey/Faraón de Egipto. Estilísticamente, no hay gran diferencia entre estas canciones y aquellas que, en tantísimas obras teatrales profanas de la segunda mitad del XVII, acompañan la entrada en escena de personajes nobles, ya sea históricos o mitológicos.⁵ Concretamente, la alabanza cantada al Rey en *Sueños* sigue una fórmula de antigua rai-

5 Se encuentran ejemplos de tonos de alabanza profanos en comedias de Luis Vélez de Guevara (*La jornada del rey don Sebastián en África, Las palabras de los reyes y glorias de los Pizarros, El príncipe viñador*), Agustín de Salazar y Torres (*El mérito es la corona*), Pedro Calderón de la Barca (*Darlo todo y no dar nada, El segundo Escipión, El mayor monstruo del mundo, El gran príncipe de Fez, El hijo del Sol, Faetón*) y sor Juana Inés de la Cruz (*Amor es más laberinto*), entre muchos otros. Para una descripción de estos pasajes cantados, véase *Digital Música Poética. Base de datos integrada del teatro clásico español*.

gambre y extenso uso en la poesía y teatro hispánicas,⁶ de la que encontramos al menos un ejemplo cantado en la dramaturgia de los años 1670⁷: el enigma o acertijo, también llamado, popularmente, *quisicosa*.⁸ La particularidad del enigma propuesto en *Sueños* por la sacerdotisa Asenet, dos damas y la Música es que su resolución es evidente, pues, al tratarse de una alabanza, tiene como respuesta inequívoca el nombre del Rey:

ASENET	¿Quién es aquel que, cabiendo en corta abreviada esfera, quiere que quepa en él todo el ámbito de la tierra,
MÚSICA	...y no por eso deja de haber lugar en qué caber la queja? [...]
DAMA 2	El gran Faraón de Egipto lo diga, puesto que reina en cuantos cotos el Nilo baña, fertiliza y riega, ...
MÚSICA	...y no por eso deja de haber lugar en qué caber la queja? (vv. 887-904)

Construida en torno a los conceptos de la “esfera” —si el Rey lo engloba todo, también engloba la queja— y el riego —el Nilo riega las tierras del Rey del mismo modo que las lágrimas cubren su rostro—, la letra cantada tiene una tonalidad ingeniosa e irónica cuyo principal efecto es el contraste con el ánimo afligido del Rey, quien mientras suena la música se pasea “*suspense*” y al cabo de un tiempo pide a las damas que detengan su canto, pues “los ecos, que aunque dulces y veloces / pueblan el aire en métrica armonía, / no son remedio a la tristeza [suy]a” (v. 908). La cita resulta interesante porque revela que el canto

6 Para una historia del género, véase Cerrillo Torremocha y Miaja (2011).

7 Se trata del tono a cinco voces “¿Quién significa mejor / las iras de amor?”, en la zarzuela *Los juegos olímpicos*, de Agustín de Salazar y Torres. (Beltrán del Río Sousa y Mariano Lambea, “Los juegos olímpicos”).

8 Covarrubias explica en su definición de la palabra “*Cosa*” que “[e]n la proposición de los enigmas se suele preguntar: ‘¿Qué es cosicosa?’ por ‘¿Qué es cosa y cosa?’; como si dijera ‘¿Qué significa esta cosa propuesta?’”. En *Autoridades*, “*quisicosa*” es ya una entrada de pleno derecho, y se define como “[e]nigma u objeto de pregunta muy dudosa, y dificultosa de averiguar”, especificando que “[e]s voz familiar”.

de Asenet y sus damas tenía un tempo y una calidad musical adecuadas. El disgusto del Rey no se debe, pues, a deficiencias técnicas, sino a un desajuste que, como veremos, es de carácter moral.

En la reacción del Rey de *Sueños* al canto resuena una idea que Calderón de la Barca plasmó en su *Exhortación panegírica al silencio*, magno poema cuya segunda parte ofrece un elogio del canto que ha sido poco estudiado por la crítica, pese a su extensión y relevancia para comprender los fundamentos teóricos de la poesía y el teatro calderonianos.⁹ El encomio plantea una distinción entre dos tipos de “blanda armonía”: la música profana, de alcance únicamente sensitivo, y la música sacra, de alcance sensitivo y moral. En efecto, representa a la primera como “áspid del aire con flores escondido”, es decir, como arte mortífera que satisface los sentidos pero impide la recepción de la palabra divina, pues “la fragancia que envía / hubo quien dijo della / que era un hermoso estiércol del oído” (vv. 259-262).¹⁰ En cambio, “el armonía / que fervoroso afecto / a Dios dedica en culto reverente” se describe como “interior alegría / de inspirado concepto”. La música sacra tiene efectos sensitivos, pues es placentera para “la mente” y “el corazón”, pero en lugar de mantener al hombre en una corpórea horizontalidad como lo hacía la música profana, desde los sentidos lo conduce verticalmente hacia Dios: “tras su impulso lleva / las pasiones del ánimo” y “activa / el corazón que inflama, / espíritu que eleva”.¹¹

9 Yannick Barne: “Ahora bien, el ocultamiento del canto, en el título del poema como en los estudios críticos, sorprende cuando se le echa un ojo a la composición misma del texto, siendo la *laus cantici* mucho más amplia que las siete octavas que configuran las *laudes silentii*. El elogio se presenta bajo la forma de un tono que corre a lo largo de trece estancias italianas de nueve versos cada una, que alternan heptasílabos y endecasílabos (abCabCcdD) y que suman un total de 117 versos, contra los 56 dedicados al silencio. El hecho de que Calderón le dedique tanto espacio a una actividad cuya excelencia debía de resultar evidente para el primer grupo de destinatarios no deja de desconcertar, y quizás se pueda entender por su voluntad de alabar no solo el canto sino también su propia actividad de poeta y de dramaturgo. Efectivamente, el encomio dista de ser una mera disertación erudita, sino que ostenta su índole de indagación in *process*. El yo poético se exhibe a sí mismo buscando argumentos que acrediten la dignidad divina y humana del canto” (2023: 61).

10 La metáfora de la música profana como estiércol que taponaba el oído proviene de la homilía XXXVII (XXXVIII) de san Crisóstomo, comentario de Mateo 11:1-7, como lo precisa el propio Calderón al margen del texto y lo subraya Barne.

11 Debemos los conceptos de horizontalidad y verticalidad, esenciales para dilucidar el pasaje, a la interpretación de Barne, quien acertadamente apunta que el autor “presenta aquí [la *distinctio* que opone la música mundana y sacra] mediante una

Ante la hipótesis de que sor Juana encontró inspiración para su auto en aquel de Calderón, la crítica parece dividida, con Valbuena Briones en contra (235) y Michael McGaha a favor (188). Robin Ann Rice e Ignacio Arellano consideran, por su parte, que “es difícil comprobar si Sor Juana conocía el auto de Calderón. El argumento bíblico es muy conocido y todos los textos que tratan de la historia de José se remontan a los correspondientes pasajes del Génesis, de modo que muchas coincidencias obedecen a la fuente común. Sor Juana sigue muy de cerca la Vulgata en buena parte del auto y se aparta bastante del desarrollo argumental de Calderón” (*apud* Juana Inés de la Cruz 10).

El estudio concreto de la música en estos autos permite zanjar la cuestión, porque saca a la luz un paralelismo entre *Sueños* y *El cetro* que no proviene de su fuente bíblica común. En *Génesis* 41 se indica que a la mañana siguiente del sueño del faraón “estaba perturbado su espíritu y [este] mandó llamar a todos los adivinos y a todos los sabios de Egipto”, pero no se menciona ningún tipo de canto ni mucho menos una situación en la que la música resulte inútil para apaciguar al rey. En *El cetro de José*, sin embargo, el Faraón de Egipto es recibido en su corte con una alabanza cantada de temática político-militar,¹² la cual provoca en él una reacción de rechazo al no casar bien con la pesadumbre de su alma: “¿Qué timbres ni qué blasones / hay en mi grandeza altiva, / si los desvanece un sueño y si una aprensión los quita?” (vv. 525-526). La autora explica la ineficacia del canto exactamente del mismo modo en que lo hace Calderón: aquella música que pretende divertir —“Diviértete” (v. 535), le dice su criado Pincerna— no es capaz de llevar a la verdad. El Faraón responde que no puede divertirse cuando “no hay quien el obscuro enigma / me descifre de dos sueños” (vv. 539-540), y en esto se asemeja mucho al Rey de *Sueños*, para quien “hasta saber qué es lo que quiso el cielo / en [su]s sueños decir, no habrá consuelo” (vv. 926-927).

Si bien Calderón de la Barca y sor Juana comparten la postura de que la música profana, “sensorial” o simplemente “estética” —por retomar

serie de metáforas que enfrentan un movimiento horizontal (‘áspid’, ‘flores’ o ‘estírcol’) a otro ascendente, acentuado este por la rima en la coda (‘nube’, ‘sube’). El interés de la estancia reside en el hecho de que Calderón contraponga las dos músicas insistiendo a su vez en su punto de contacto: la noción de placer, al que remite el factor común ‘blanda armonía’.

12 “¡Viva el magno Faraón, / en que enlazadas se miran / a los timbres heredados / las hazañas adquiridas; / en quien se cifran / los blasones, los timbres, las glorias / que Egipto admira! ¡Viva, viva!” (vv. 516-522).

términos de Jack Sage (294)— no constituye un medio para alcanzar la verdad, es decir la verdad teológica entendida como el conocimiento de Dios y de sus manifestaciones, el estudio de las obras revela una diferencia significativa en la respuesta que ofrecen los dramaturgos a las preguntas que inevitablemente se plantean: ¿qué es la música divina?, ¿es, sencillamente, aquella que incluye a Dios como tema en sus letras?, ¿tiene, acaso, alguna característica musical que la distinga de la profana? y, por fin, ¿de qué manera puede insertarse todo esto en el género sacramental?

Las alabanzas dedicadas al faraón por Calderón y por sor Juana van seguidas, ambas, por uno o dos cantos en torno a la figura de José, los cuales constituyen respuestas y correcciones “a lo divino” de las canciones profanas anteriores. En el caso de *Sueños hay que verdad son*, el canto dedicado a José es único y pertenece tipológicamente a la “alabanza”: en efecto, tanto el Rey como el pueblo de Egipto felicitan a José por haber interpretado correctamente los sueños y haberlos salvado de siete años de penuria. Esta vez, sin embargo, el canto tiene un carácter marcadamente litúrgico, pues su letra proviene del *Sanctus*, himno más importante de la liturgia eucarística:

REY	¿Qué esperáis? Todos venid. Decid conmigo, cantando: Puesto que ser salvador...
MÚSICA	Puesto que ser salvador...
REY	...de Egipto, Josef previene...
MÚSICA	...de Egipto, Josef previene...
REY	...diga el popular clamor:
MÚSICA	...diga el popular clamor:
REY	Bendito sea el que viene en el nombre del Señor.
MÚSICA	Bendito sea el que viene en el nombre del Señor. [...]
TODOS Y MÚSICA	Bendito sea el que viene en el nombre del Señor (vv. 1054-1075)

Los dos versos del *Benedictus*, que se cantan en la segunda parte del *Sanctus*, tienen como fuente bíblica el *Evangelio de Mateo* (21: 9).¹³

13 El *Benedictus* es tan solo un ejemplo dentro de la larga lista de cantos litúrgicos que Calderón escenifica en su teatro religioso. En palabras de Miquel Querol,

Gracias a ello, se establece en el texto cantado calderoniano un paralelismo entre la entrada triunfal de José en la corte de Egipto y aquella “de Jesucristo en Jerusalén el Domingo de Ramos” (McGaha *apud* Calderón de la Barca 129). El paralelismo se refuerza, además, por la aparición en la letra cantada del término “salvador”, que el propio rey justifica etimológicamente en un pasaje anterior apuntando que “[...] pues traducirse es claro / en la siríaca lengua / Josef, salvador, en altos / ecos: “¡Viva el salvador!” (vv. 1029-1032). Además de reforzar, mediante la música, aquella alegoría transversal de la obra que presenta a José como prefiguración veterotestamentaria de Jesucristo, la alabanza permite fijar una primera definición calderoniana de la música divina. Para Calderón, (solo) parece ser divino —y por lo tanto eficaz contra los males humanos— aquel canto cuya letra proviene de las Santas Escrituras y cuya música se inscribe en la tradición litúrgica católica. Puesto que no se conservan las partituras de este auto de 1670, no podemos saber qué versión del *Sanctus* se cantó, pero intuimos que se trató de una de las habituales en las misas de la época, para que esta que fuera reconocible por el público.

Hay, en el auto sacramental calderoniano, una fuerte dimensión participativa que busca incluir al espectador, como se evidencia en el otro pasaje cantado de raíz litúrgica presente en *Sueños hay que verdad son*, donde los hermanos de José, postrados ante él, entonan postrados un versículo del *padre nuestro* del *Evangelio de San Mateo* (6:11): “el pan nuestro de cada día, / dánosle hoy, señor” (vv. 1215-1216, 1228-1229, 1247-1248). En la diégesis, los suplicantes son feligreses por alegoría, pero en la realidad de la representación, los propios espectadores también se convierten en participantes de la liturgia. En efecto, son llamados a ella por la música y sobre todo por una oración que les es conocida. Cobran mucho sentido, aquí, las palabras de José María Díez Borque, para quien el auto sacramental “exige una determinada participación del espectador-feligrés, que, como en la fiesta, [...] se ve envuelto por y en el ritual festivo, alterándose la forma canónica de comunicación teatral para aproximarse a la comunicación religiosa” (612). El ritual festivo es, además, indisociable del “texto cantado”, que resulta tan natural en el arte dramático como lo es en la misa, donde “la oración adopta fre-

“[q]uien conozca el Oficio Litúrgico encontrará con gran frecuencia en sus Autos, himnos, salmos, antífonas y cánticos que se cantan con la traducción de nuestro dramaturgo” (16). Otros ejemplos, citados por Querol, son el *Gloria in excelsis Deo*, el *Tantum ergo*, el *Sacris solemnibus*, el *Ave maris stella* y el *Te Deum laudamus* (16-18).

cuentemente la forma cantada” (623). Para Calderón, la liturgia es una forma eficaz de integrar la música dentro del teatro sacramental porque permite fusionar el escenario con el mundo exterior.¹⁴

En el caso del auto sorjuanino, la definición de la música sacramental parece más tímida y, valga la redundancia, menos definida. Por un lado, el mismo himno eucarístico empleado por Calderón se menciona en la loa que precede a *El cetro de José*, donde el personaje de la Ley de Gracia pide que “en voces concertadas / de aquel perenne *sanctus* / [se empiece] la tonada” (vv. 219-222) (Brooke 112). Por otro lado, sin embargo, en el auto sacramental mismo, la alabanza dedicada a José —con la que se pretende responder a la alabanza profana al Faraón— no contiene ni versículos de la Biblia ni cantos litúrgicos, si bien su dependencia del texto calderoniano puede deducirse de su carácter “popular” (v. 797) y también del verso “el salvador del mundo” (v. 799), donde se retoma la interpretación etimológica del nombre de José. No es que sor Juana ignorara la postura calderoniana, ni que rechazara el canto arraigado en la tradición bíblica y la práctica eclesiástica, sino que tomó la decisión consciente de integrar la música de otro modo en su obra sacramental. Las razones de esta ausencia se comentarán al final del trabajo, pero antes de ello es necesario apuntar que, además de la propiamente litúrgica que emplea en dos ocasiones, Calderón recurre en su auto a un segundo tipo de texto cantado que, como se verá a continuación, está intrínsecamente relacionado con la reflexión teórica que hace el dramaturgo acerca de la capacidad que tiene el teatro de transmitir la verdad teológica. La música está en el corazón de la postura poetológica con la que Calderón de la Barca se une al debate acerca del valor sagrado de la poesía, especialmente viva en los años de la polémica gongorina (Poppenberg 341-388).

14 Es importante apuntar, además, que el canto litúrgico en el teatro religioso tiene una tradición propiamente española. En efecto, como explica Wardropper (163-178), el auto sacramental descende de un tipo particular de pseudomisterio, el drama de Navidad con villancico final, introducido por Juan del Encina a partir del *Officium pastorum* medieval y practicado por Lucas Fernández y Gil Vicente (autor, este, de un drama representado en Corpus que se ha considerado como precursor del auto sacramental sin serlo, al tratarse de una obra hagiográfica). El punto de inflexión ocurre hacia 1520 cuando el drama litúrgico navideño se adapta a fines eucarísticos. En una obra sin título de Hernán López de Yanguas, un ángel explica a cuatro pastores con nombres de padres de la Iglesia (Hierónimo, Ambrosio, Gregorio, Hostín [Agustín]) la significación no ya de la Encarnación, sino de la Eucaristía. Tras la explicación, los pastores cantan un *Te Deum*, un *Sanctus*, un *Coeli enarrant* y un villancico final.

2. La música como creadora de un espacio de representación

Enrique Rull ha observado que *Sueños hay que verdad son* se abre en un plano alegórico puro y solo introduce el plano de la “realidad” en un segundo tiempo, cuando sus dos personajes alegóricos —la Castidad y el Sueño— se encarnan en dos personajes pertenecientes al argumento bíblico: Asenet y Morfeo (441). “Pero la Castidad y el Sueño no son solo personajes-prólogo al modo de las alegorías características de algunas obras dramáticas que tienen lugar desde el Renacimiento, sino que intervienen en el desarrollo dramático” (441-442), y esto es patente desde el inicio del auto sacramental calderoniano, cuando la Castidad lleva al Sueño a un calabozo para que remedie las penas que este le causó a José. En efecto, fueron los primeros sueños proféticos del joven los que desataron la envidia de sus hermanos, condujeron a su venta y esclavitud en Egipto y lo acabaron llevando a la cárcel (vv. 215-238). La Castidad insta al Sueño a usar sus poderes para hacer del inicial “daño” un nuevo “remedio” (vv. 275-276). Siguiendo estas instrucciones, el personaje alegórico masculino entonará enseguida un canto cuyo propósito es revertir las miserias del protagonista del auto.

Antes que nosotros, Gerhard Poppenberg ha subrayado que, en el argumento bíblico desarrollado por el auto, el sueño se presenta como “verdadero medio del mal” a la vez que como posible “remedio” de este (409). “La historia de José”, dice el crítico, “tiene que mostrar cómo del mal surge la salvación y del sueño pervertido la verdad, constituyendo así un ‘medio visible’ para llegar con él al conocimiento de los invisibles secretos divinos” (409). Poppenberg basa su interpretación en el parlamento clave dirigido por la Castidad al Sueño, donde se revela, además, que en la concepción calderoniana hay un vínculo estrecho entre las ideas de sueño y teatro, presentándose el segundo como un correlato “práctico” del primero:

Bien sé que Dios es primera
causa, que de Él dependemos
y que sin Él, tú ni yo
no valemos nada; pero
también sé que quiere Dios
que para rastrear lo inmenso
de su amor, poder y ciencia
nos valgamos de los medios
que, *humano modo* aplicados,
nos puedan servir de ejemplo.

Y pues lo caduco no
 puede comprender lo eterno,
 y es necesario que para
 venir en conocimiento
 suyo haya un medio visible
 que en el corto caudal nuestro
 del concepto imaginado
 pase a práctico concepto,
 hagamos representable
 a los teatros del tiempo
 que el hombre que se ejercita
 en una virtud, es cierto
 que cuando él está penando,
 le está ella favoreciendo.

(vv. 277-300)

El sueño es el “humano modo” con el que los hombres podemos “venir en conocimiento” de lo eterno, de una manera que todavía no se precisa. Este sueño, sin embargo, tiene que ser no solo un “concepto imaginado”, sino un “medio visible”, lo cual se consigue o bien mientras dormimos o bien, en estado de vigilia, cuando lo representamos teatralmente. Coincidimos con Poppenberg en su apreciación de que, para Calderón, “[l]os efectos del sueño con su dimensión funesta y salvadora se tienen que hacer patentes mediante la representación teatral de la pieza” (410). El propio dramaturgo da un ejemplo de cómo se pone en práctica la representación teatral de la idea de sueño en el pasaje cantado que sigue a la reflexión teórica de la Castidad. Como se ha apuntado, este se abre con el canto del personaje alegórico del Sueño, el cual intenta adormecer a los otros dos presos, el Coperio y el Panadero, para que José pueda interpretar sus sueños y consiga, gracias a ello, salir de la cárcel:

Canta Dormid, dormid, mortales,
 que el grande y el pequeño
 iguales son lo que les dura el sueño.
 Mortales, que en la cárcel
 del mundo vivís presos,
 no tan solo los hierros arrastrando,
 mas también arrastrados de los yerros:
 dormid, dormid al son de mi músico acento,
 que mudas consonancias de la vida
 son también las quietudes del silencio.
 Dormid, dormid, no sólo
 hoy al descanso atentos

pero atentos a ver qué es lo que quiere
 en vuestras sombras revelar el cielo.
 Y vosotras, ideas, que en fantásticos cuerpos
 representáis como retratos vivos
 ansias y gozos a sentidos muertos,
 ved que Dios, conmovido
 de una virtud al riego,
 en términos nos manda que las ruinas
 que el sueño destruyó, restaure el sueño
 Dormid, dormid, mortales,
 que el grande y el pequeño
 iguales son lo que les dura el sueño. (vv. 372-398)

El pasaje musical sirve para completar la conceptualización antes esbozada por la Castidad. Por un lado, si el sueño libera a los hombres de los “yerros” de la realidad, es porque proporciona un contexto en el que “el cielo” puede hacerles revelaciones. Se precisa, así, el mecanismo exacto por el que el sueño constituye un medio de conocimiento: es un terreno favorable para la acción de Dios, quien, como ya advertía la Castidad, “es primera / causa” de todo (vv. 277-278). Por otro lado, la representación teatral del sueño consiste en que estas revelaciones o “ideas” tomen la forma de “fantásticos cuerpos”, los cuales “represent[arán] como retratos vivos / ansias y gozos a sentidos muertos”. Si bien la verdad teológica no es accesible a los ojos de los hombres cuando están despiertos, el sueño ofrece visiones que convierten esa verdad en imágenes visibles para quien duerme. El teatro, por fin, tiene el poder de transferir las imágenes visibles de los sueños de quien realmente duerme —y tiene la suerte de recibir visiones— a la vigilia en la que necesariamente se encuentra el público del auto, mediante cuerpos actuantes que representan estas imágenes sobre el escenario.

En todo el proceso verdad-sueño-teatro que se desarrolla en este auto calderoniano, la música tiene un papel fundamental, pues es ella quien delimita los espacios de la vigilia y el sueño. Es ella la causante del “perezoso letargo” (v. 399) que inmediatamente después de la intervención cantada del Sueño sienten el Copero y el Panadero, el cual los lleva a “echarse a dormir” (v. 405) pese a lo inadecuado de la “hora” (v. 406). A tal efecto, que se explica por el conjuro repetido en el estribillo del tono cantado, también contribuyeron, probablemente, la melodía y armonía vocales, y, sin duda alguna, la letra. La crítica ha escrito sobre esta que tiene propiedades “hipnóticas” (Rull 444) y “narcóticas” (Gilbert 111), afirmaciones con las cuales concordamos ple-

namente, pues la silva invita al sueño por sus imperativos, sus repeticiones anafóricas y sus aliteraciones en /s/ y /θ/, especialmente patentes en los versos “dormid, dormid al son de mi músico acento, / que mudas consonancias de la vida / son también las quietudes del silencio”. Desde el principio hasta el fin, enmarcado entre dos estribillos de “Dormid, dormid, mortales...”, la música delimita entre los versos 421-450 un nuevo espacio de sueño que es percibido como sueño-interpolado-en-la-vigilia por el público que asiste, muy despierto, al auto. Gracias a esta delimitación pueden aparecer enseguida, en el nuevo terreno, las figuras corpóreas y/o plásticas que corresponden con las visiones que Dios infunde en los sueños de los verdaderos durmientes. Resumiendo, el pensamiento de Calderón, podríamos decir lo siguiente: cuando se apoya en la música, en un primer momento, y en las artes corporales y plásticas, en un segundo momento, el teatro es el único invento humano capaz de hacernos soñar despiertos y, mejor todavía, de llevarnos a la verdad que solo poseen aquellos afortunados que reciben la Gracia de Dios mientras duermen.

No hace falta decir que, al menos en un nivel poetológico, el pasaje musical de los versos 421-450 es el más importante del auto calderoniano. Se abre con una acotación que sitúa y caracteriza, a nivel escénico y plástico, a las dos figuras alegóricas —equivalentes teatrales de las visiones— que aparecerán cantando en escena. Del carro donde se recuesta el Copero sale una “*Sombra que ha de venir debajo de la vid*”; en el carro del Panadero se encuentra posada la “*Sombra de las aves y canastillos de pan*”. Las figuras se ponen a “*canta[r]*” siguiendo una estructura simétrica y alternada que, en vista de la formación clásica y sobre todo gongorina de Calderón se puede calificar de amebéa.

Recuéstanse los dos, divididos: el COPERO en el carro donde está el bofetón en que ha de salir la SOMBRA que ha de venir debajo de la vid; y el PANADERO debajo del que ha de traer la SOMBRA de las aves y canastillos de pan; y dando vuelta ambos bofetones encontrados, cantan:

- | | |
|----------|--|
| SOMBRA 1 | El pan que del rocío
se amasó en los cielos
cuando en hermosa aurora, blanda nube
trujo la luz, la sombra, y el sustento... |
| SOMBRA 2 | El generoso vino
que dio racimo bello |

cuando de Promisión la fértil tierra
 sucedió a la aspereza del desierto...

SOMBRA 1 ...con permisión de Dios
 al hombre se le llevo:
 mas, ¡ay de aquel que en culpa se le roban
 funestas aves, que le dan al viento!

SOMBRA 2 ...con permisión de Dios
 al hombre le prevengo,
 felice en gracia, aquel para quien savia
 le exprimo, le recojo, y le conservo. (vv. 424-447)

Por separado, las voces cantantes relatan y seguramente también actúan (corporalmente) los sueños de los dos personajes que duermen, el primero aciago y el segundo feliz, en una dicotomía que explica la expresión “ansias y gozos” del tono cantado anterior. El Panadero sueña que “el pan que del rocío / se amasó en los cielos” es robado por “funestas aves”, mientras que en el sueño del Copero “el generoso vino / que dio racimo bello” es “exprim[id]o”, “reco[gid]o” y “conserv[ad]o”. En un primer plano, que Enrique Rull calificaría de “alegórico-real” (440), las visiones que ocurren en este sueño-dentro-de-la-vigilia tienen una consecuencia dramática, pues permiten que José las interprete advirtiendo al Panadero que morirá y al Copero que saldrá de la cárcel, ganándose así el favor de este último. Pero lo más importante de esta escena cantada no es la verdad dramática con la que favorece a su protagonista, sino la verdad teológica que se ofrece en los ineludibles símbolos eucarísticos del pan y la vid, ornamentados, además, por alusiones al carácter prefigurativo del Antiguo Testamento. Dos importantes motivos del libro de Éxodo, el “rocío” de maná y la “fértil tierra” prometida, a los que se alude en los vv. 424-425 y 430-431 se convierten así en anuncios de la llegada de Jesucristo y la Salvación. No puede obviarse, por fin, la “tensión antiperistática” (Poppenberg 124) de la escena, pues el contraste entre el sueño feliz del Copero y la pesadilla del Panadero, replicada en la expresión “trujo la luz, la sombra” (v. 427), evidencia que la Salvación final está condicionada a una primera muerte, aquella de Jesucristo.

Para Pedro Calderón de la Barca, la música o, más rigurosamente, el texto cantado, tiene un carácter sagrado y se integra de pleno derecho en el auto sacramental bajo dos condiciones: o bien cuando se arraiga en la tradición litúrgica de la Iglesia, permitiendo así la transformación del auditorio en un grupo de feligreses, o bien cuando construye un espacio de ensoñación, de sueño-dentro-de-la-vigilia, en cuyo seno el teatro tiene el poder de representar de forma plástica y corporal aquellas

La lectura comparativa de los dos pasajes deja una impresión de redondez, de ciclo cerrado, que no puede sino recordarnos las palabras de Miquel Querol, para quien el auto sacramental calderoniano se estructura “en función de los conceptos que se cantan” y “[l]os diferentes estribillos y tonos que se repiten en una obra son las distintas columnas sobre las que se está estructurando el auto” (Querol 61). La relevancia estructural de la música se verifica del todo en estas canciones que anuncian el sacramento desde un momento temprano de la acción y cierran el auto escenificando la apoteosis eucarística.

3. La música como transmisora de la gracia exegética

En *El cetro de José* de sor Juana, que como se ha demostrado no solo depende del auto calderoniano sino que constituye, incluso, una respuesta a este, encontramos huellas de la concepción calderoniana de la música como creadora del espacio de representación. Estas se concentran, sin embargo, en el primer texto cantado de la obra, donde el personaje de Lucero pide a la Ciencia, su secuaz, que repase con él la historia pasada para intentar adivinar lo que depara el futuro (vv. 88-100). La Ciencia explica que “tiene retórica licencia / de fabricar [...] / sus entes de razón y hacer posible, / representable objeto lo invisible” (vv. 113-115) —nótese la semejanza con el discurso teórico de la Castidad, donde la visibilidad es una noción central— y sin decirlo “conjura” a dos figuras del Antiguo Testamento que vienen precedidas, como en el caso calderoniano, por una voz cantante. La voz que canta y crea de este modo un espacio donde se representará, dentro la historia teatral, aquella otra historia de la Salvación, no es nada menos que la del “mismo Dios” (v. 120), que empieza relatando, en coplas cantadas, el pecado original (vv. 121-140 y 152-168) para luego hacer sendas revelaciones, también en coplas, a las figuras de los patriarcas Abraham (vv. 230-237) y Jacob (vv. 244-251). Todo el pasaje cantado sigue de cerca la fuente bíblica, a tal punto que se intercalan citas textuales de la Vulgata en el texto inventado, principalmente en aquellos fragmentos de revelación de Dios a los patriarcas. Tal como se le representa en *Génesis* 28, Jacob aparece sobre el escenario “*dormido al pie de la escala*”; la visión divina ocurre mientras duerme y la música se termina cuando este se “*despierta [...] y levanta*”. Con este pequeño motivo, sor Juana integra el concepto de sueño en la relación previamente establecida entre música y representación, completando así la ya mencionada tríada

calderoniana. Resulta significativo, sin embargo, que la idea de sueño no sea transversal en el pasaje cantado, pues Lucero no duerme cuando la Ciencia le revela el pasado, y Abraham tampoco lo hace en el momento de su encuentro con Dios.

Esta diferencia fundamental de *El cetro de José* respecto a *Sueños hay que verdad son* se explica de la manera siguiente. En la fuente veterotestamentaria común de los dos autos, la figura del patriarca José es inseparable de dos conceptos principales: el sueño y la interpretación. Como lo subraya ingeniosamente sor Juana, José hereda de su padre Jacob la capacidad de tener, en sus sueños, visiones de origen divino de lo que ocurrirá en el futuro. Pero los sueños de José no son tan transparentes como los de su padre, a quien Dios le promete literalmente una tierra y una descendencia (*Génesis* 28). Sus sueños se componen de símbolos como haces y astros (*Génesis* 37) y de nada sirven hasta que José no adquiere la capacidad de interpretarlos, lo cual sucede por primera vez en la cárcel de Egipto (*Génesis* 40) y más tarde ante el Faraón (*Génesis* 41). Contrariamente a Calderón, que estructura su auto en torno a la idea de sueño, por cierto, bien exprimida por él en piezas religiosas y profanas anteriores, sor Juana elige centrar su obra en la idea de que la interpretación o exégesis es un medio indispensable para alcanzar la verdad teológica.

Gerhard Poppenberg señala que *Sueños hay que verdad son* obvia uno de los personajes más importantes del género sacramental, el demonio, con el propósito de demostrar que el mal no es una entidad opuesta al bien, sino que forma parte de ella: los sueños de José son primero su “daño” y luego su “remedio” del mismo modo que la muerte de Cristo conduce a la vida eterna (411). En *El cetro de José*, en cambio, la figura del demonio es central en la trama tal y como ocurre en tantos otros autos calderonianos donde la estructura profunda es la “teomaquia” (Poppenberg 116), es decir, la lucha entre el demonio y dios por el alma del hombre. Lucero, el diablo del auto sorjuanino que nos ocupa, aparece acompañado, además de por la Envidia, por tres figuras alegóricas de la razón: su mujer, la Inteligencia, su amante, la Ciencia y su hija, la Conjetura. No en vano lo llama Ana Castaño “diablo de la exégesis” (83), pues este parece menos preocupado por tender trampas al hombre que por anticipar los planes de Dios respecto al hombre (94-95) interpretando los señales y anuncios que se realizan a lo largo del auto. Lucero intuye que José tendrá un papel importante en los planes divinos, pues su nombre significa “Aumento” (v. 310) pero no sabe exactamente en qué consistirá ese papel (vv. 307-319). Es capaz de entender la lógica “natural”

(v. 664), pero no logra descifrar discursos simbólicos compuestos de “jeroglíficos” (v. 661), como los sueños del Faraón. En esta incompreensión recae toda la tensión dramática de la obra, la cual no se resuelve hasta que el personaje de la Profecía confirma, en presencia de Lucero, la “semejanza” (v. 1096) que existe entre José y Cristo.

El término “profecía” es de vital importancia en el *El cetro de José* no solo por el personaje epónimo sino también porque, desde el inicio hasta el fin, el auto está estructurado por una serie de revelaciones proféticas que implican a tres generaciones de una misma familia. Después de las revelaciones de Dios a Abraham y Jacob (cf. *supra*), se mencionan en el auto aquellos “misteriosos sueños” que José tiene en su juventud y causan la envidia de sus hermanos (vv. 322-330). No es baladí que, contrariamente a la de su padre y la de su bisabuelo, las visiones de José no se relacionen con un texto cantado, sino con palabras representadas por la Inteligencia. Nuestra hipótesis es que la presencia o ausencia de música viene a reforzar el contraste entre dos tipos de anuncios proféticos: por un lado, las profecías cuyo mensaje es literal —se recordará que sor Juana cita textualmente las palabras de Dios a los dos primeros patriarcas, las cuales en *Génesis* también aparecen en discurso directo—; por otro lado, aquellas cuyo mensaje es simbólico, como los sueños en que José “vio que las estrellas, / el sol y luna, con sus luces bellas, / su persona adoraban” (vv. 324-326) o bien que “se postraban / los manípulos todos, y obsequiosos / daban al suyo adoración, gozosos” (vv. 327-329). A este segundo tipo de visión en símbolos, no cantada, pertenecen también los sueños del Faraón, narrados en los vv. 623-653 por el mismo personaje de la Inteligencia, que emplea para calificarlos el mismo adjetivo de “misterios[os]” (v. 658) que antes había aplicado a los de José.

En un primer momento hay una incompreensión general de los sueños de José y el Faraón, compartida por Lucero y sus secuaces, pero también por otros personajes de la trama bíblica, como los hermanos de José o los “arúspices” egipcios (v. 655). Aunque las visiones sí tienen una trascendencia intrínseca, la cual es intuitiva por las figuras malignas, tampoco se sabe si esta es o no de naturaleza divina. La situación cambia, sin embargo, con la entrada en escena de la Profecía, cuyo papel es el de transmitir a los personajes de la historia la capacidad de interpretar aquel lenguaje simbólico que antes no entendían. Entre los versos 685 y 725 tiene lugar una escena cuya disposición escenográfica es la siguiente: “*Aparece Faraón en un trono; Josef en pie delante dél, y la Profecía en lo alto, cantando*”. En esta, que es su primera aparición en el auto, el personaje alegórico “influye” en el “espíritu” (v. 686) de José para que logre

descubrir el significado del sueño del Faraón. Es omnipresente en el texto cantado el léxico de la visión, relacionado con la idea de “luz” (v. 685), siguiendo la dicotomía heredada de Calderón, pero también con aquella de “interior”, de resonancias místicas (v. 686). El estribillo “¡Atiende, escucha, mira!” nos parece particularmente interesante porque sugiere que el oído y la introspección son los sentidos a los que uno tiene que recurrir para penetrar el significado de los “misterios” (v. 691). Poniendo toda su atención en ello, José tiene que escuchar primero el canto de la Profecía y solo en segundo lugar mirar en su interior. El pasaje cantado surte el efecto deseado, pues José logra interpretar inmediatamente los sueños del Faraón como el anuncio de que vendrán siete años de abundancia y siete de carestía. Sin embargo, queda patente en el texto de sor Juana que la interpretación no es del propio José y ni siquiera de la Profecía, pues el hebreo le dice al Faraón: “No soy yo quien te responde. / Dios, señor, es quien te avisa” (vv. 699-700).

En cierta manera, la Profecía viene a sustituir a la voz de Dios de los primeros fragmentos cantados, pero el mecanismo de esta sustitución no es el reemplazo, sino la intercesión. La Profecía transmite de Dios a otros personajes de la acción lo que podríamos denominar la gracia exegética. Las dos escenas en las que ocurre esta transmisión tienen en común que son cantadas, lo cual sugiere la relevancia de la música en el proceso, aunque la medida exacta de ello todavía no queda clara. En la segunda de las escenas, Profecía canta unas redondillas con estribillo con las que pretende acercar a los personajes en escena —José, sus hermanos, pero también, como espectador, Lucero— al sentido profundo de la cena que están compartiendo:

PROFECÍA

Esta mesa es otra mesa,
y estos doce otros doce,
figura en que se conoce
de Dios la cierta promesa.
¡Venid a la mesa, venid a la mesa!
Esta, por la Profecía
puesta por figura está,
mas la otra dispondrá
la eterna Sabiduría.
El pan aquí, con afán,
es sustento y es comida,
y allá será el pan de vida,
cuando deje de ser pan.
Aquí, a Benjamín querido,

mayor porción se le da,
 y otro Benjamín allá
 será a todos preferido.
 Aquí es corporal limpieza
 el lavatorio de pies,
 y se elevará después
 a ser del alma pureza.
 ¡Venid a la mesa, venid a la mesa! (vv. 1165-1186)

Aquí se puede apreciar la transmisión de la gracia en acción: durante su canto, la Profecía no interpreta ella misma los símbolos de la mesa y el número doce, pero sí los pone de realce y, mediante alusiones despojadas de literalidad, acerca al espectador al sentido verdadero de estos: la celebración de la eucaristía. El estribillo “¡Venid a la mesa, venid a la mesa!” se dirige a todos los espectadores pertenecientes a la acción, pero más notoriamente al público real del auto, al cual busca integrar en la ceremonia. La gracia exegética, transmitida a través de la Profecía en forma de tono cantado, consigue unir “letra” y “sentido” de tal modo que culmina la técnica alegórica que fundamenta todo el auto. Y es que, contrariamente a lo que sucede en otros géneros, la alegoría en los autos sacramentales deja de ser un mecanismo meramente representativo cuando, gracia mediante, logra convertirse en mecanismo de “presencia real”. La “mesa” del tono cantado no solo representa aquella en donde tuvo lugar la última cena, y el “pan” no solo representa aquel que Jesús compartió con sus apóstoles, sino que ambos se vuelven, respectivamente, lugar de una ceremonia eucarística y cuerpo de Cristo compartido con los fieles. Sor Juana parece atribuir un efecto transustanciador a la técnica literaria de la alegoría cuando esta entra en conjunción con la música.

Creemos que en *El cetro de José* la música no se vincula con la gracia exegética de un modo simplemente formal, es decir, que no es solo un ornamento que se añade al literario para simbolizar la llegada espontánea de una gracia no buscada, sino de un modo más activo, como medio de comunicación con la divinidad capaz de favorecer la llegada de una gracia que permite entender las correspondencias que hay en el mundo. En efecto, la concepción que tenía sor Juana del arte musical parece distar de lo meramente ornamental: como queda patente en su *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, la música es para ella una forma de conocimiento, “uno de ‘los escalones de las ciencias y artes humanas’ que le sirven en su ascenso a ‘la cumbre de la sagrada teología’” (Ortiz 249). Como sucede en buena parte de la obra sorjuanina, al final de *El*

cetno de José la autora misma se vuelve protagonista de aquel ascenso de las artes humanas hacia la verdad divina. El discurso que precede al último tono del auto sacramental (vv. 1600-1651) funde al personaje de la Profecía con la propia sor Juana, pues en voz de esta primera se presenta, alternándose con llamados a la fe, una justificación en primera persona acerca de la pertinencia de las alusiones bíblicas que aparecen en la parte final del auto. La letra cantada que sigue es, por su parte, un repaso a la alegoría entera. La identificación entre la Profecía y la autora sugiere que es sor Juana misma quien ha recibido la gracia exegética y, por lo tanto, que la alegoría que ha ideado es de inspiración divina.

Por lo que trasciende del estudio de los autos *Sueños hay que verdad son* y *El cetno de José*, podemos afirmar a modo de conclusión que Pedro Calderón de la Barca y sor Juana Inés de la Cruz difieren considerablemente en su tratamiento de la música dentro del género sacramental. Más allá de la diferencia cuantitativa, los autores conciben de distinto modo el encaje de la música en el género sacramental: para el español, deben integrarse principalmente en la obra sacra aquellas letras que provengan de la tradición litúrgica católica; para la novohispana, la mayoría de los tonos que se incluyen en el auto contienen letras sacras de creación propia. La música sacramental tiene una importancia poetológica tanto en el auto de Calderón como en el de sor Juana, ya que en ambos casos sirve para poner de relieve la capacidad que tiene la poesía de vincularse con la verdad divina. Sin embargo, la articulación exacta de la música con la poesía y la teología tiene sus singularidades en cada caso. En *Sueños hay que verdad son*, la música delimita de un modo ornamental el espacio del sueño, en cuyo marco se produce un teatro-dentro-del-teatro que mediante símbolos acerca a los hombres a la verdad teológica. En *El cetno de José*, la música tiene un papel más sustancial, puesto que su aparición en conjunción con la palabra poética favorece la llegada de una gracia exegética que permite explicar y culminar una alegoría cuya realidad alcanza los confines de la literatura.

Bibliografía

- ARELLANO, Ignacio, y DUARTE, Enrique. *El auto sacramental*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003.
- BARNE, Yannick. “‘Psallentes in cordibus’: Canto, conversión y erudición poética en la Exhortación panegírica al silencio de Pedro Calderón de la Barca”. *Studia Aurea*, 17, 2023, pp. 61-132.

- BELTRÁN DEL RÍO SOUSA, Adriana y Lambea, Mariano, “Los juegos olímpicos”. *Digital Música Poética. Base de datos integrada del teatro clásico español*, dir. Dolores Josa y coord. Teresa Ferrer. Disponible en <<https://digitalmp.uv.es/consulta/index.php>>. [Consultado el 24 de julio de 2023].
- BLANCO, Mercedes. “El conceptismo en los autos sacramentales de Calderón”. *Studia aurea: Actas del III Congreso de la AISO*, vol. II, ed. I. Arellano *et al.* Pamplona: Universidad de Navarra, 1996, pp. 75-86.
- “Nuevas reflexiones sobre el auto sacramental”. *Criticón*, 91, 2004, pp. 121-134.
- BROOK, Alice. *The Autos Sacramentales of Sor Juana Inés de la Cruz. Natural Philosophy and Sacramental Theology*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Sueños hay que verdad son*, ed. M. D. McGaha. Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Edition Reichenberger, 1997 [1670].
- CASTAÑO, Ana. “El diablo de la exégesis en algunos villancicos y en *El centro de José*, de sor Juana”. *Acta Poética*, 38, 1, 2017, pp. 83-100.
- CERRILLO TORREMOCHA, Pedro César y Miaja, María Teresa. *Sobre “zazaniles” y “quisicosas”: estudio del género de la adivinanza*. Valladolid: Arcadia, 2011.
- CONNOR, Patricia. “The Music in the Spanish Baroque Theatre of Pedro Calderón de la Barca”. Boston University, 1964. [Tesis doctoral].
- DÉODAT-KESSEDJIAN, Marie-Françoise. *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 1999.
- DÍEZ BORQUE, José María. “Teatro y fiesta en el barroco español: el auto sacramental de Calderón y el público. Funciones del texto cantado”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 396, 1983, pp. 606-642.
- ESTRADA, Jesús. *Música y músicos de la época virreinal*. México: Secretaría de Educación Pública, 1973.
- FULLER, Amy. *Between Two Worlds. The Autos Sacramentales of Sor Juana Inés de la Cruz*. Cambridge: Modern Humanities Research Association, 2015.

- GILBERT, Françoise. “El Sueño como personaje alegórico en dos autos de Calderón: *La siembra del Señor* (antes de 1655) y *Sueños hay que verdad son* (1670)”. *Bulletin of the Comediantes*, 60, 1, 2008, pp. 91-126.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ. *Obras completas. III. Autos y Loas*, ed. A. Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, 2018 [1955].
- *Auto historial alegórico: El cetro de Josef*, ed. I. Arellano y R. A. Rice. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2020.
- MACKENZIE REBOLLO, Carlos Enrique. “Las marcas estructurales de *El mártir del sacramento, san Hermenegildo*, de Sor Juana Inés de la Cruz: versificación, canto y escenografía”. *Humanidades. Revista de la Escuela de Estudios Generales. Universidad de Costa Rica*, 8, 2, 2018, pp. 1-17.
- MCGAHA, Michael. “The Fragmented Subject in Sor Juana’s *El cetro de José*”. *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*, 6, 2, 1994, pp. 151-161.
- MORENO, Salvador. *El sentimiento de la música*. Valencia: Pre-textos, 1986.
- ORTIZ, Mario. “La musa y el melopeo. Los diálogos transatlánticos entre sor Juana Inés de la Cruz y Pietro Cerone”. *Hispanic Review*, 75, 3, 2007, pp. 243-264.
- PACHECO COSTA, Alejandra. *La música para el auto sacramental de Pedro Calderón de la Barca El primero y segundo Isaac*. Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Edition Reichenberger, 2003.
- PASTOR COMÍN, Juan José. “*Psiquis y Cupido*: Músicas desde un auto sacramental”. *Revista de Humanidades*, 22, 2007, pp. 77-121.
- POLLIN, Alice. “Calderón de la Barca and Music: Theory and Examples in the Autos (1675-1681)”. *Hispanic Review*, 41, 2, 1973, pp. 362-370.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús. “La *Exhortación panegírica al silencio*: lírica y oratoria sacra en Calderón de la Barca”. *Sermo silens. La voz el silencio en la poesía religiosa*, ed. Álvaro Cancela. Madrid: Universidad San Dámaso, 2019, pp. 129-211.

- POPPENBERG, Gerhard. *Psique y alegoría. Estudios del auto sacramental desde sus comienzos hasta Calderón*, trad. Elvira Gómez Hernández. Kassel-Pamplona: Reichenberger-Universidad de Navarra, 2009.
- QUEROL, Miquel. *La música en el teatro de Calderón*, Barcelona, Institut del Teatre, 1981.
- QUINTERO, María Cristina. *Poetry as play: Gongorismo and the comedia*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1991.
- RICE, Robin Ann. "José como prefiguración de Cristo en dos autos sacramentales: *Sueños hay que verdad* son de Calderón de la Barca y *El cetro de José* de Sor Juana Inés de la Cruz". *Las dos orillas. Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, eds. B. Mariscal y M. T. Miaja. México: Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 459-473.
- RULL, Enrique. "El arte calderoniano en el auto sacramental: *Sueños hay que verdad son*". *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*, ed. I. Arellano et al. Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Edition Reichenberger, 1997, pp. 435-468.
- SAGE, Jack. "Calderón y la música teatral". *Bulletin Hispanique*, 58, 3, 1956, pp. 275-300.
- TENORIO, Martha Lilia. *Los villancicos de sor Juana*, México: El Colegio de México, 1999.
- VALBUENA BRIONES, Ángel. "Una tipología del auto sacramental de sor Juana Inés de la Cruz". *Rilce*, 9, 2, 1993, pp. 227-238.
- WARDROPPER, Bruce. *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*. Madrid: Anaya, 1967.